

LA

COLLECTION TIBÉTAINE

~~12878~~

CENTRAL ARCHIVES
LIBRARY NEW DELHI

Acc. No. ~~6764~~

Date. ~~6-7-48~~

Call No.

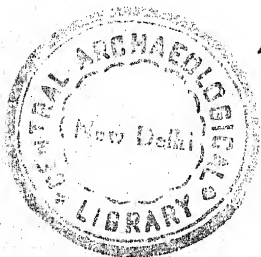
MUSÉE LOUIS FINOT

LA
COLLECTION TIBÉTAINE

PAR

CLAUDE PASCALIS

Ancienne Elève de l'Ecole du Louvre



CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.



Acc. No. 464

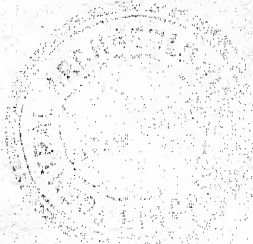
Date. 6-7-48

Call No. 951.5 / Pas

294.307515

Pas

HANOI
ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT
1935



CENTRAL ARCHAEOLOGICAL

LIBRARY, NEW DELHI.

NO. 10102

21.5.59.

294.3095-75

Pas

INTRODUCTION

M. PELLIOU, chargé de mission en Chine par l'Ecole française d'Extrême-Orient, se trouvait à Pékin pendant l'été de 1900 quand les Boxers attaquèrent les Légations. Après s'être dépensé, au long de ce siège fameux, en actions héroïques, M. PELLIOU, la ville délivrée, s'attacha « à sauver de la destruction, et à acquérir pour le compte de l'Ecole, un certain nombre d'objets présentant un caractère documentaire ou artistique » (1). C'est ainsi qu'en même temps que des porcelaines, des jades, des laques, des émaux cloisonnés, des peintures, richesses chinoises éparses, quelque cent statuette de bronze représentant les types essentiels du panthéon tibétain, furent recueillies et expédiées à Hanoi; une dizaine de pièces du culte lamaïque, clochettes, aiguière, conque, etc., provenant, comme les figurines, de temples et de lamaserie de Pékin, et jetées sur le marché à la suite des incendies et du pillage, complétaient ces envois. La réunion de ces témoignages de l'art bouddhique du Tibet augmentés de nouveaux achats, de dons — toutes les peintures sont d'apport plus récent —, a permis de constituer la précieuse collection tibétaine conservée aujourd'hui au Musée Louis Finot.

S'il est permis d'assigner une date précise à ce qui n'est pas un fait, mais le résultat d'une longue suite de développements dans l'ordre moral et dans l'ordre sociologique: le passage de peuples de l'état sauvage à l'état civilisé, on peut dire que l'introduction du bouddhisme au Tibet, au VII^e siècle, marque,

(1) Rapport du Directeur de l'Ecole Française d'Extrême-Orient au Gouvernement Général de l'Indochine sur les travaux de l'Ecole pendant l'année 1901.

pour cet immense pays, la fin des temps barbares. Les chroniques chinoises disent bien que le Tibet a été pour la première fois constitué en royaume aux environs de 607, mais ce n'est qu'à partir de la conversion du roi Sroñ-bcan-sgam-po, vers l'an 640, et du mariage de ce monarque avec deux pieuses princesses bouddhistes, l'une fille du roi du Népal Amçubarman, l'autre, alliée au grand empereur T'ang, T'ai-tsong, que le Tibet devient officiellement solidaire de l'histoire de l'Asie. La conformation de son sol, plus encore que les rigueurs de son climat, le tenait à l'écart des courants civilisateurs, et la route des caravanes que suivirent, avec tant d'autres pèlerins se rendant de Chine en Inde, Fa-hien (399), Song Yun (518-522), Hiuan-tsang (629-645), contournait prudemment ce massif fortifié par la nature. En 643, cependant, une ambassade chinoise, officiellement chargée de reconduire un hôte brahmane qui rentrait dans son pays, traversa le Tibet. Par Lha-sa, capitale fondée depuis peu, elle se dirigea sur l'Himàlaya qu'elle franchit à la passe de Kirong, dans le Mangyul (1). Après neuf mois de voyage, elle atteignait le Magadha. Nouveauté considérable ! La voie ouverte en 639-641 par les deux princesses étrangères allant, de deux points opposés, vers leur époux, avait animé ces mornes étendues désertiques : une piste venait du Népal, une autre descendait du Nord-Est, toutes deux se rejoignaient au cœur du royaume. Un peu plus tard, vers 651, Hiuan-tchao, un de ces religieux de grande vertu *qui allèrent chercher la Loi dans les pays d'Occident*, et dont la « renommée parfumée » s'est transmise, reprit l'autre itinéraire. Il parcourut les Sables mouvants — le Gobi —, le Désert Pierreux, au Sud du lac

(1) La passe de Kirong est située entre deux chaînes de montagnes géantes, à l'Ouest du Gosai Than (8020 m. d'alt.) et débouche au Nord de Katmandu, la capitale du Népal.

Koukounor, passa par les Portes de fer, et, « plus loin encore », il pénétra au Tibet. De là, il gagna le Pendjab. Sur son chemin — en quels lieux précisément ? Yi-tsing, son historiographe, néglige d'en informer le lecteur —, il avait rencontré la princesse Wen-tch'eng, l'épouse chinoise, veuve alors, du roi Sroñ-bcan-sgam-po, et régente, qui lui avait fait donner une escorte pour le mener dans l'Inde du Nord. Deux fois encore ce moine fervent traversa le territoire des T'ou-fan (les Tibétains). Les précautions dont, à chacun de ses passages, l'entoura la reine, sa sœur en religion, les souvenirs d'épouvante qu'il rapporte, montrent que le pays était peu sûr. Brigands de grands chemins, soldats sanguinaires aux ordres de petits chefs dissidents, voleurs, sauvages, cannibales même, ce sont les termes par lesquels les vieux auteurs chinois désignent les habitants de ces rudes contrées. Tous ces qualificatifs indiquent assez quel était leur genre de vie. Des tribus de pasteurs nomades composaient l'élément pacifique de cette population. En fait de religion, ces gens pratiquaient une sorte d'animisme, le *Bon*, basé sur le culte des esprits et des démons, avec des actes de sorcellerie. Rarement sédentaires, sans culture intellectuelle, avaient-ils un art ? On serait tenté de l'affirmer en constatant ce que le caractère du style tibétain, qui apparaît avec force dans les réalisations artistiques de leurs continuateurs, toutes formées, par ailleurs, d'influences étrangères, révèle de qualités originelles chez un peuple : ingéniosité, adresse de main, zèle décorateur, goût enfin... Une dilection particulière pour le macabre n'exclut sans doute pas un sentiment délicat de l'harmonie et une pureté d'imagination certaine, partout manifestes quand l'inspiration de l'artiste s'exprime en liberté.

Malheureusement, la possibilité de donner toute la mesure de son tempérament n'est guère offerte à l'artiste du Tibet. La civilisation tibétaine, bouddhique par essence, est fondée sur le

principe du renoncement à la personnalité, et l'art tibétain, pour ainsi dire tout entier consacré à la religion, ne s'écarte, sur aucun plan, de cette idée primordiale. Il est l'œuvre des lamas, anonymes artisans à qui le canon bouddhique impose ses règles strictes, des formes et des thèmes invariables.

Quand, à la fin du IV^e siècle, le bouddhisme indien, du Gandhāra, s'insinuait au Turkestan oriental où des peuplades de race tibétaine l'adoptaient, il était loin de représenter encore l'idéal de sainteté inspiré par Çākyamuni. Près de trois siècles plus tard, lorsque, venu du Népal, il s'imposa au Tibet, compliqué d'emprunts faits au brahmanisme, aux pratiques magiques du çivaïsme (Tantra), et chargé de multiples dieux, il avait toutes chances de conquérir un monde à l'esprit profondément mystique, superstitieux et ignorant. Les livres sacrés du Tibet ne tarissent pas sur les exploits miraculeux des premiers missionnaires : c'est dire que ceux-ci n'avaient pas reculé devant la nécessité de céder aux exigences de leur entourage ! Malgré ces accommodements, et après une première implantation, la foi nouvelle cessa de pousser des racines, arrêtée dans son développement, peut-être même exclue, par les prêtres *Bon-po*, forts de leurs légions de génies et de démons. Ce n'est qu'avec le cinquième successeur de Sroṇ-bcan-sgam-po, Khri-sroṇ-Bde-tsan (755-797), que le bouddhisme fut officiellement rétabli dans le royaume, et sa puissance renforcée par l'action d'un moine de l'Udyāna (Kafiristan), la terre des magiciens. Ce moine, « renommé au loin pour sa connaissance extraordinaire des *dhāraṇī*, de leur application et de leurs rites », avait été appelé par le roi dans l'espérance de le voir réduire les sorciers. Pour lutter contre eux, il avait leurs propres armes. Ardent apôtre du Buddha, mais en même temps aussi grand expert en magie que savant théologien, Padmasambhava dirigea nettement le bouddhisme du Tibet vers le système des Tantra. Ses disciples se livraient à la sorcel-

lerie et niaient l'utilité de la discipline monastique. Ils forment la secte des « Bonnets rouges » — *U-rgyan-pa* —, qui existe encore au Tibet oriental et dans l'Himâlaya. Des réactions contre de telles croyances s'opérèrent au XI^e siècle. Un paṇḍit du Magadha, Aṭṭa (982-1058) parvint à rétablir les anciennes règles, l'abstinence et le célibat, tâchant, en même temps, de revenir aux doctrines d'un Mahāyāna moins corrompu. Son disciple, le lama Mar-pa, qui fut le maître de Milarepa, le grand poète ermite du Tibet, créa vers 1080, une autre école. Elle ordonnait l'exercice de la méditation sur la nature des Buddha, l'adoration de l'Ādi-Buddha, l'ascétisme complet. Les sectes se multiplièrent, tandis que les rites de sorcellerie indigène et les pratiques de magie tantrique se confondaient de plus en plus, en ne perdant rien de leur prestige sur les masses populaires. A la fin du XIV^e siècle, bCoṅ-kha-pa (1357-1419), un moine né au Tibet, réforma profondément la congrégation bouddhique qui, en réalité, gouvernait le pays depuis le XI^e siècle, c'est-à-dire depuis l'époque où le démembrement de la royauté, commencé dès après l'assassinat de gLangdarma (842), le prince traître au bouddhisme, était devenu un fait accompli. bCoṅ-kha-pa fut le vrai fondateur et l'organisateur de l'Eglise lamaïque. Il ne parvint cependant pas à modifier la religion dans l'ordre spéculatif comme il réussit à la transformer au point de vue pratique. Ses adeptes, « les vertueux » — *dGe-lugs-pa* —, observaient rigoureusement la discipline et les traditions rituelles du Mahāyāna, celui qu'avait prêché Aṭṭa, mais les cérémonies et formules magiques n'avaient pas entièrement disparu de leurs usages culturels. Ses moines furent, de tout temps, fort instruits et habiles artistes. C'est cette secte, dite des Bonnets Jaunes, de la couleur bouddhique, imposée par son fondateur, qui détiennent encore aujourd'hui le pouvoir religieux au Tibet. bCoṅ-kha-pa mit le clergé sous la suprême autorité d'un pontife

résidant à Lha-sa, mais, surtout, il fit admettre sous forme de dogme la vieille théorie indienne des Incarnations, ce qui conférait aux hauts dignitaires de son ordre un pouvoir absolu, indiscutable puisque d'essence divine, et, qui plus est, héréditaire par la fonction. Cette institution, d'une ingéniosité grandiose, ne paraît avoir été mise en pratique que sous le pontificat du neveu de bCoñ-kha-pa, dGe-dun-grub (1419-1475), qui, devenu à son tour chef de la secte jaune, continua l'œuvre réformatrice de son oncle. Ce Grand-lama, ainsi que tous ceux qui lui succédèrent, fut regardé comme une incarnation d'Avalokiteçvara (*Chen re xi*), le Bodhisattva de la Miséricorde, patron attitré du Tibet. Au XVII^e siècle, à la suite d'événements politiques, un second siège pontifical fut créé, au monastère de Ta-chi-lhun-po, dont le possesseur, le *pan-chen rin-po-che*, fut dès lors considéré comme une incarnation d'Amitābha. Sa souveraineté, purement religieuse, est généralement soumise à celle du Dalai-lama, celui-ci exerçant les deux pouvoirs, le spirituel et le temporel.

Une telle organisation ecclésiastique, dirigeant toutes les affaires du pays, et pesant aussi lourdement sur le Tibet, ne pouvait manquer d'avoir des effets sur la mentalité de ses habitants. Sa constitution ne fit pourtant qu'affirmer un régime moral établi depuis longtemps par le triomphe du clergé, constamment soutenu par l'étranger dans sa lutte de rivalité contre la monarchie qui avait d'abord favorisé son expansion. Il fallut moins de trois cents ans d'influence pour qu'apparaissent des signes de modifications profondes dans les traits du caractère tibétain. D'hommes braves, fougueusement indépendants, de conquérants intraitables, voisins toujours irascibles et redoutés, cette implacable dictature fit un peuple de dévots, dont toute l'intelligence est accaparée par le souci de la vie future, aux initiatives réduites, sans désir de gloire, d'autant plus détaché

des vicissitudes de la politique qu'il les ignore et qu'une prodigieuse indifférence à l'égard des choses terrestres le possède. L'ardeur combattive est restée, à ce qu'il semble, comme nombre de biens spirituels ou séculiers, le privilège des lamas. On peut cependant voir, en de fréquentes occasions, les Tibétains faire figure de grands héros dans les conflits armés où les entraînent les moines, leurs maîtres. Les primitives vertus des anciens barbares s'éveillent du fond de la race pour s'engourdir à nouveau, le danger écarté, dans une passive obéissance.

L'histoire du Tibet à ses débuts est toute guerrière et le roi Sroñ-bcan-sgam-po apparaît comme l'un des souverains les plus belliqueux du haut moyen-âge asiatique. Ses victoires lui avaient donné le Tibet entier, et il dominait aussi sur les provinces occidentales de la Chine, sur l'Assam, le Népal et « la moitié du Jambudvîpa ». Vers 640, il ravageait le Sseu-tch'ouan, obtenant par la force la main de la princesse chinoise, comme il avait conquis, par des menaces aimablement dissimulées, celle de la fille d'Amçvarman. Les ambitions tibétaines, à la fin du VIII^e siècle, étaient si inquiétantes que les Chinois se trouvaient obligés de demander l'aide des Nan-tchao du Yun-nan et des Arabes, pour refouler les envahisseurs. Sur l'autre frontière les Tibétains occupaient une partie du Turkestan chinois et les oasis jusqu'à Touen-houang (pris en 750) ; les fresques lamaïques trouvées dans les temples en ruines de Tourfan sont les indices certains de leur séjour prolongé en des points de la route du Nord. Le IX^e siècle marque l'apogée de leur force militaire. A partir de cette époque, la puissance politique du Tibet décroît tandis que s'étend sa zone d'action religieuse. Le pays est semé de monastères innombrables, les rois qui se partagent ses provinces sont confinés en piété et pour le bouddhisme, c'est le commencement d'une brillante fortune,

leur longue fréquentation des Turcs ouïgurs, bouddhistes, amène les tribus mongoles à se convertir (XIII^e siècle). En 1577, Altan Khan proclame le lamaïsme de bCoñ-kha-pa religion officielle de son peuple et, par la suite, les Mongols occidentaux répondant à l'appel du Dalaï-lama, en péril d'invasion, défont les ennemis de la Secte Jaune : clergé rouge et *Bon-po*. Ce même Grand-lama, Ñag-dbañ-bLo-bzañ, obtient pour son gouvernement de Lha-sa l'appui de la nouvelle dynastie mandchoue de Chine (1652). Puis tout un long jeu d'intrigues, conduit par les moines au pouvoir, amena K'ang-hi, en 1720, à établir son protectorat sur le Tibet. Enfin, K'ien-long, défenseur de l'Église lamaïque, vint au secours du *pan-chen rin-po-che* de Ta-chi-lhun-po, chassé de son siège par une incursion des Népalais, et acquit le droit de contrôle de l'Empire, sur l'élection du Dalaï-lama (édit de 1793) (1).

Les Tibétains préfèrent leurs légendes et leurs poèmes aux faits précis de leur histoire que rapportent les annalistes chinois. A vrai dire, ces faits mêmes empruntent assez souvent l'aspect d'un conte. C'est ce que l'on pense, tout au moins, en lisant la désignation minutieuse des images divines que les jeunes épouses du roi Sroñ-bcan-sgam-po installaient à leur arrivée dans leur nouvelle patrie. C'est ce que suggère également la vivante allégorie figurée par ces deux reines — la piété des bouddhistes a fait d'elles deux incarnations de la déesse compatissante Tārā —, offrant en présents au vaste pays sauvage les bienfaits de leurs civilisations respectives. Alors que le Tibet demandait à la Chine des savants « pour apprendre à composer des vers, puis des ouvriers capables d'enseigner aux indigènes la fabrication du vin, des moulins, du papier, de l'encre », et que, dans la suite des siècles, il subissait son em-

(1) Cet état de choses a changé après 1904, en raison de la politique anglaise au Tibet.

preinte politique, à l'Inde bouddhique, il prenait ses doctrines religieuses, sa mythologie et ses traditions artistiques.

Les représentations de la série des seize ou dix-huit arhat, ignorées au Sud de l'Himâlaya, et sans doute reçues de la région de Khotan, les représentations des magiciens, des saints locaux, mises à part, toutes les divinités du panthéon lamaïque ont un prototype indien, identique par sa signification si ce n'est par ses traits. On peut donc affirmer, après M. FOUCHER, que les Tibétains n'ont décidément rien inventé, en iconographie, l'originalité de leurs conceptions se réduisant à une exagération dans l'horrible, obtenue par la complexité des postures et la multiplication des attributs, résultats de la fusion, fatale en un tel point de rencontre, du çivaïsme hindou et du bonisme mongol. De son côté, la Chine, où des communautés bouddhiques s'étaient installées depuis le début de l'ère chrétienne, mais dont l'art ne fut réellement modifié par la nouvelle religion qu'à partir des Wei du Nord (fin du IV^e s.), ne semble pas avoir imposé au Tibet, de façon durable, aucune de ses créations particulières. C'est l'art tibétain, d'une façon générale, qui inspirera l'art chinois, à l'époque mongole principalement — XIII^e-XIV^e siècles — (HACKIN). Néanmoins, la Chine a donné au Tibet d'assez nombreux éléments de style ; la longueur exagérée des pans du châle ou de l'écharpe, leur envol compliqué, certaines coiffures, les colliers formant des festons sur la poitrine, sont autant de particularités bien chinoises. Les réformateurs du bouddhisme tibétain enfin, n'ont pas été sans exercer une influence sur l'art du Tibet. Padmasambhava prépara l'introduction d'éléments tantriques dans son iconographie, et c'est à Atiça, envoyé vers 1040 par le roi Nāyapāla que l'art lamaïque est redevable de l'importation des formules de l'art du Magadha, dont il subit l'influence directe jusqu'à la fin du XII^e siècle. Ces formes d'art empruntées à l'Inde, quelles sont-elles ? Celles que les missionnaires qui entrèrent

au Tibet apportaient pour leur propagande sacrée, celles que les réputés artistes du Népal, venus jusqu'à la Cour de Chine au temps de Khubilai Khan, répandirent au long de leurs migrations, les modèles de l'Ecole du Gandhāra décadente adaptés à l'esthétique indienne. Les statues du Magadha et les miniatures des manuscrits bengalis et népalais forment le lien qui rattache l'ancien art gréco-bouddhique et l'art d'Ajanṭā et de Bāgh aux productions tibétaines.

Conservateurs, et entretenus dans cette tendance par le soin jaloux de leurs dirigeants, peu soucieux de créations nouvelles si ce n'est pour des détails d'ordre secondaire, les Tibétains ont eu le précieux mérite de ne pas confondre les styles qu'ils ont adoptés en les combinant. C'est donc le fruit de lointaines hérédités qu'après plus de mille ans les historiens de l'art peuvent recueillir sur une terre où les souvenirs se perpétuent sans altérations, où les changements sont imperceptibles, tandis que dans les régions avoisinantes les événements ont eu souvent raison des traditions et que les hommes ont, ici et là, renié leurs dieux (triomphe de l'hindouisme et invasions de l'Islam dans l'Inde, retour du confucéisme en Chine). Si rare est le fait de n'avoir pas innové que c'est presque la seule qualité que l'on considère quand on situe les œuvres tibétaines dans l'ensemble des arts plastiques. Le Tibet conserve non seulement l'iconographie bouddhique de l'Inde, mais encore demeure le dépositaire des Ecritures sacrées par la possession de traductions, faites au VII^e siècle, de textes sanscrits disparus depuis de leur foyer d'origine, complétées plus tard par des traductions chinoises. Ces ouvrages, réunis au début du XIV^e siècle en deux grandes collections, forment un ensemble de 320 volumes, le *Kanjur* et le *Tanjur*, qui constituent les Saints Livres lamaïques.

Le mot évocateur, à peine moins exact aujourd'hui, dont se servait, en 1912, Jacques BACOT pour rendre l'état où vivent

encore, en notre siècle, les Tibétains : « un très vieux moyen-âge », peut s'appliquer, en dehors de leurs mœurs et de la tournure de leur esprit, à leur art, qui appartient aussi à ce temps où « l'art ne fut jamais un vain jeu » (E. MÂLE). Leurs peintres, tout en n'étant en aucune façon des précurseurs, sont parents des primitifs d'Occident par la qualité de leur inspiration comme par leur manière de travailler ; ils servent sans bruit d'orgueil les grandes puissances tour à tour redoutables et miséricordieuses auxquelles leur œuvre pieuse est dédiée.

Bien que la peinture à fresques, malgré le froid et l'extraordinaire sécheresse du climat, conditions peu favorables à ce procédé, ne soit pas ignorée au Tibet (décorations d'oratoires dans certaines maisons particulières, grandes compositions aux sujets compliqués dans les monastères), il est certain que le talent des peintres s'est le plus souvent employé à l'exécution de peintures mobiles, sortes de bannières montées sur deux baguettes, à la façon des kakémonos japonais, susceptibles d'être roulées et emportées en voyage. Elles servent à illustrer la bonne parole des lamas itinérants, elles ornent les salles de réception des couvents, les sanctuaires, suspendues aux colonnes et au-dessus des autels. C'est sur elles que peut le mieux s'exercer la critique, puisqu'en grand nombre elles sont sorties de leur pays et qu'on a pu les étudier en tout repos.

Les *than-ka* — ce mot, après avoir désigné plus particulièrement une image humaine, a fini par prendre le sens général de peinture, qu'il s'agisse de figures ou de paysages — sont peints sur une toile plus ou moins fine, et parfois, c'est le cas de l'*Ami-tâyus* conservé au Musée Louis Finot, sur soie ⁽¹⁾. Les peintres se servent alors d'une sorte de reps satiné qui fournit des

(1) Certaines peintures sont exécutées sur papier, d'autres, originales de la Mongolie, sur peau.

reflets légers. Ils emploient souvent des toiles de fabrication indigène, fort étroites ⁽¹⁾ — celle du Hayagrīva du Musée n'a pas plus de 0 m. 33 —, par commodité sans doute, puisqu'il est avéré qu'une image orthodoxe doit être faite d'un seul morceau d'étoffe, et ils sont alors obligés, pour atteindre aux dimensions voulues de leur tableau, de réunir deux lès ensemble par une épissure. Leur habileté à ce petit travail est telle qu'ils ne craignent pas de placer leur soudure en n'importe quel endroit du panneau de toile : elle est invisible jusqu'au jour où, les frottements répétés ayant usé et crevassé l'enduit qui couvre le tissu, l'apparition quasi imperceptible de lignes verticales (et horizontales en cas, assez courant, de rapiécage) révèle le joint. Avant de recevoir son dessin, la toile, tendue sur un cadre, subit un apprêt, composé d'un mélange de craie et de colle qui est étalé en une couche épaisse, puis soigneusement lissé à la corne ou « avec la surface douce d'une coquille », l'étoffe gardant toute sa souplesse. De même que les miniaturistes népalais et les peintres chinois auxquels ils ont tant emprunté, les Tibétains mélangent peu les couleurs, le blanc de chaux, ou blanc de plomb (céruse) excepté, et dont ils usent largement, ce qui leur permet ces tonalités noyées — pour les derniers plans, par exemple —, qui sont parmi les beautés de leurs peintures. Sauf l'or en poudre et le noir, qui se trouvaient sur place, les couleurs utilisées autrefois, indigo et sang-dragon, vermillons et cinabres, venaient des Indes et de la Chine. Les caravanes du Yun-nan apportaient le vert de Chine, tiré des sucres de la baie d'une variété de Nerprun (*thū-lý*), poussant en Cochinchine. Du Badākshān, qui en livrait à l'Inde, arrivait sans doute le bleu

(1) Même lorsqu'il s'agit d'épaisses étoffes de laine les Tibétains ne tissent pas sur plus de 0 m. 40 de largeur, et souvent sur 0 m. 20, ou 0 m. 25 seulement.

outremér. La Perse, enfin, fournissait aux lamas l'orpin jaune et le rouge de réalgar. Toutes ces couleurs, on le voit, sont d'origine végétale ou minérale. On peut se demander si la polychromie choquante des peintures modernes du Tibet ne doit pas ses défauts d'harmonie, pour une grande partie, à l'emploi des couleurs chimiques qu'achètent désormais facilement les artistes.

La technique employée pour ces peintures est la détrempe ; les pigments sont mêlés à une substance à consistance de colle.

L'usage de la « couleur franche » est fixé, ainsi que toutes les traditions picturales, dans les vieux traités bouddhiques indiens concernant les rites et les règles iconographiques, iconométriques (*çilpacāstra*), et ornementales, qui doivent présider à la confection des images peintes, traités que les lamas ont incorporés à leurs livres saints et dont ils suivent docilement les instructions. Pour que la peinture soit douée du pouvoir magique réclamé par la superstition des fidèles — car elle n'est point seulement un ex-voto —, il faut que les conditions prescrites à son exécution soient observées de la façon la plus rigoureuse, et rien n'est laissé à l'improvisation : sainteté, état physique et moral de l'artisan, degré de culture de son intelligence, lieu du travail, pureté sans taches des personnes présentes, propreté parfaite des outils employés, jours à choisir et à éviter pour ébaucher le dessin ou poser la couleur, *mantra* devant être récités à certains moments. Ce sont les prémices d'une cérémonie religieuse. Quand est venue l'heure propice, le maître, un sage, entouré d'élèves qui l'aident respectueusement, tout pénétré de son inspiration céleste — tel MASACCIO à Florence, voyait, à l'instant de peindre, les saints debout à ses côtés —, doit être perdu dans une fervente extase et cependant attentif : « l'esprit dirigé vers tous les Buddha et Bodhisattva, il prend à la main un pinceau délicat et, l'esprit sans trouble,

il peint le *paṭa*... » (1). Celui qui établit le tracé, selon un processus défini, n'est pas celui qui colorie l'image, d'après des lois presque immuables, chaque divinité ayant sa couleur canonique.

On n'ignore pas que dès la fin du XVIII^e siècle, les lamas, pour répondre aux demandes d'achat toujours plus nombreuses, se mirent à reproduire « en série » leurs pieuses images qui perdirent par suite de cette fabrication hâtive les meilleures de leurs qualités. L'emploi du poncif (2), courant aujourd'hui, gâte à jamais la délicatesse des détails, la finesse du trait, supprime les recherches fastueuses de composition, distinctions habituelles des anciennes peintures dont la couleur a si bien vieilli en conservant sa pureté et l'aspect duveteux d'un velours.

Il est extrêmement difficile de situer dans le temps l'époque d'une peinture tibétaine, sinon d'après les mérites que nous avons énumérés. Elles ne portent pas plus de signature que de date ou de désignation d'origine, et leur caractère tout religieux rend leur anonymat encore plus profond. Heureusement assez souvent, à leur verso, montrent-elles une fine inscription qui permet d'identifier la scène représentée, de connaître l'occasion qui les fit « ériger », ou, si elles ont été commandées par un grand personnage, d'apprendre le lieu de leur provenance. On regrette la moindre humilité des vieux peintres de Qyzyl

(1) Cf. M. LALOU, *Iconographie des étoffes peintes (paṭa) dans le Mañjuśrīmūlakalpa*, p. 30.

(2) Le dessin doit être fait d'un seul jet et les repentirs sont interdits aux artistes tibétains pour lesquels une faute de tracé constitue un grave péché. Il faut croire que c'est une des raisons qui ont fait préférer à ceux qui ne sont pas sûrs de leur adresse, ou de leur mémoire, des moyens de reproduction mécanique, poncifs, carreautes, qui ont, peu à peu, remplacé le dessin à main levée.

et de Mirān et, malgré sa laideur, le cartouche instructif des peintures de Touen-houang. Faut-il dire que, pour apprécier l'âge d'un *than-ka* avec quelque justesse, mieux vaut observer sa valeur artistique, l'interprétation de son sujet, et la façon dont sa coloration s'est altérée, plutôt que de compter ses ans par centaines à son usure et à l'opacité de son enfumage ? Le soin mis à l'encadrer peut aussi constituer une garantie d'authenticité. La peinture n'est pas complète sans un entourage composé soit de bandes parallèles en tissu soyeux, uni ou broché, de couleurs différentes, souvent symboliques, soit d'une marge faite entièrement d'un brocart chinois, « aux cent fleurs », couvert de ramages, parfois rehaussé d'or... Ces bordures choisies participent aux qualités décoratives de l'ensemble et enchâssent discrètement la partie centrale en accentuant son effet. Comme pour la préserver des contacts sacrilèges, une légère étamine de soie, attachée à la baguette supérieure, voile la bannière.

Exception faite de celles trouvées par la Mission STEIN à Touen-houang, antérieures au XI^e siècle, et d'un intérêt documentaire unique puisqu'elles présentent déjà l'ordonnance classique formée d'un ensemble d'assistants disposés symétriquement autour d'un personnage central, et les traits caractéristiques des peintures plus récentes, on ne connaît pas de peintures tibétaines exécutées avant le XV^e siècle. Les peintures que l'on croit pouvoir dater de cette époque, ou du début du XVI^e siècle, sont excessivement rares. On qualifie d'anciennes celles du XVII^e, et même celles du XVIII^e siècle ; elles sont généralement très imprégnées d'influence chinoise dans le dessin et l'ornementation — luxe de décoration florale —, mais conservent la grâce indienne par l'attitude et les formes des personnages. D'une exécution minutieusement achevée, elles proviennent en nombre d'ateliers sino-tibétains créés au XVIII^e siècle dans certains grands couvents de lamas,

Les spécimens de la peinture tibétaine livrés à l'examen des historiens de l'art avaient permis, il y a déjà une dizaine d'années, d'opérer un large classement et de discerner parmi eux les produits de deux écoles principales : l'école du Sud-Ouest, ayant Shigatsé pour centre et sous l'influence indo-népalaise, et l'école du Nord-Est, ayant pour centre le Dergué, située dans le voisinage de la route des caravanes allant des plaines de la Mongolie et de l'Ouest chinois au Tibet, soumise, elle, aux influences sino-mongoles. Encore n'était-ce pas toujours en se basant sur le choix des sujets, le style, un « faire » particulier, que l'on avait pu établir ces deux grandes catégories. Il y a dans toutes ces œuvres une parenté d'esprit évidente, que l'on a attribuée, avec raison, à la vie nomade des artistes, aux emprunts réciproques, que d'une province à l'autre, ils se sont faits, aux conditions identiques de leur inspiration éclore dans le climat mystique égal des ateliers conventuels, à une méthode de travail toujours et partout, pensait-on, la même. C'est en observant des types de visages ou, plus rarement, de divinités, des détails de costumes, des particularités de pose et d'ornementation, certains traits du paysage, que l'on était parvenu à reconnaître cette division, qui ne laisse pas d'être peu stricte. De récentes études semblent autoriser une sélection plus précise. L'expérience prouve que les œuvres peintes sortant de la province orientale de Kham se reconnaissent entre toutes par la beauté de leur dessin, la qualité unique de leurs couleurs, l'abondance de leurs détails, le soin de leur exécution. Elles sont marquées de l'influence chinoise. Les meilleurs peintres du Tibet central (Lha-sa, Gyangtsé) cherchent à égaler pareille perfection technique sans y atteindre, et l'on sait aussi que les artistes les plus recherchés dans tout le pays sont originaires de Kham.

Les dieux du panthéon lamaïque forment les sujets très nombreux de ces peintures, les plus populaires étant les plus fréquemment figurés. Les Bodhisattva, qui ont sacrifié à la cause de l'humanité douloureuse la somme prodigieuse de leurs mérites et restent dans le cycle des réincarnations pour se dévouer plus activement au salut de tous et répondre sans retard aux appels des invocations sincères, occupent le premier rang dans la dévotion des Tibétains, Avalokiteçvara, le Grand Compatissant, venant devant tous. Ensuite, Maitreya, le Buddha futur, Vajrapāṇi, l'ennemi des démons, Vajradhara, le Buddha Suprême, Mañjuçrī, champion de la Sagesse, Çākyaṃuni, les divinités féminines, les dieux protecteurs ou défenseurs de la Loi, les gardiens de l'Espace, les grands sorciers, les saints, les héros légendaires, se partagent la faveur des pieux bouddhistes et font la matière de leurs images préférées. On voit aussi, au Musée Guimet, une peinture sans personnages, représentant le Potala, palais du Dalai-lama, à Lha-sa, ce qui donne à penser que des représentations de monuments importants, comme les plus beaux monastères, sont traitées, à côté des images divines (1).

L'analyse de ces compositions révèle la connaissance exacte que les lamas ont des écritures sacrées, leur fidélité aux anciennes traditions artistiques ainsi que leur constante préoccupation d'instruire les fidèles. Avec la même conscience qu'ils ont mise à apprendre par cœur les *sādhana*, ces formules magiques doublées de précises indications iconographiques dont la notion doit enlever toute hésitation à leur pinceau, ils suivent scrupuleusement le texte dans l'élaboration des scènes hagiographiques qu'ils veulent reporter sur la toile, tout en imitant les modèles

(1) Les fameux monastères de Wou-t'ai chan font le sujet d'une peinture de l'ancienne collection G.

indiens ou népalais, selon leurs moyens de réalisation. On classe habituellement les peintures tibétaines d'après deux méthodes différentes : par sujets, séparant les éléments tantriques des illustrations inspirées par le *Vinaya* et les *Sūtra*, ou, de plus en plus rarement, par types de compositions. On sait que ces types sont aussi nombreux que variés. Nous ne mentionnons que les plus courants : grande divinité centrale, entourée d'un nombre pair de divinités plus petites, groupées symétriquement ou non, séries de divinités sur plusieurs rangs, avec, parfois, au milieu une figure plus grande, scènes figurées de la Vie du Buddha, représentations des abbés, des arhat, des cinq rois, des grands sorciers, représentations de divinités sous leur forme tantrique, de « domaines de divinités », compositions, dessinant des cercles compartimentés, imitées des *maṇḍala*, etc.

Des six peintures que conserve actuellement le Musée Louis Finot, trois au moins sont relativement anciennes (1). Toutes représentent des divinités ou des saints, isolés, ou entourés de leurs habituels comparses. Il n'est pas, parmi elles, de figurations de la Légende, ce qui diminue sans doute la valeur de l'ensemble du point de vue de l'iconographie. L'éclatant attrait artistique de deux ou trois de ces peintures et les observations que l'on peut faire sur leur esthétique, les qualités originales et les influences dont elles témoignent, compensent certainement un manque d'intérêt documentaire qui n'a rien d'absolu.

La composition montrant Amitāyus offre cependant dans cet ordre d'idées une particularité assez rare du fait que la divinité faisant le sujet de la peinture n'est accompagnée d'au-

(1) Nous ne pensons pas que la plus âgée d'entre elles, « Amitāyus », soit antérieure à la fin du XVIII^e siècle. Les deux autres, et, peut-être, celle qui représente la Tārā blanche, semblent dater de la première moitié du siècle dernier.

cune représentation humaine ou animale : l'Etre d'essence pure règne seul et cette circonstance confère une étrange grandeur au tableau. Amitāyus est presque toujours figuré environné des deux Tārā, parfois d'Uṣṇīṣavijayā et de bCoñ-kha-pa, de séries de petits Amitāyus et, la plupart du temps, surmonté de l'image d'Amitābha. Son animal favori, le paon, occupe souvent le soubassement de son trône. Ici, rien ne distrait le regard du dieu que l'on invoque, placé tout au premier rang, de front, dans un double encadrement d'or ciselé et de fleurs. Des offrandes, le miroir, la conque, sortant du cœur d'une pivoine, sont disposées devant lui et le paysage alentour, traité selon les traditions de la perspective aérienne, prend une profondeur inattendue sur une surface aussi restreinte. Le moyen de représenter les éléments du décor à une échelle de plus en plus réduite suivant les plans crée l'illusion de la distance qu'accroît encore l'effet d'« épaisseur » de l'air voilant la précision des formes les plus éloignées (technique des vieux maîtres chinois, « à la Wang Wei »). La noblesse merveilleuse qui émane du dieu de Vie Infinie est si bien accordée à la majesté du site que par le pouvoir d'une mystérieuse autorité l'homme qui contemple est saisi. La divinité médite à des hauteurs inaccessibles, le visage impénétrable et serein, et le monde phénoménal — presque abstrait — qui accompagne son image est semblable à elle, hors d'atteinte, suave et glacé. Le lieu déterminé, prescrit par un texte, pour qu'y soient placées les effigies d'Amitāyus, doit être « un paysage de montagnes », on peut le deviner aisément. Le peintre tibétain, dans son interprétation, n'a fait que reprendre l'un des modèles les plus courants des paysagistes chinois et il l'a réduit à ses traits élémentaires. Par quelle subtile combinaison dépassant les apparences l'a-t-il fortifié d'une telle expression ? L'entassement des falaises que l'on dirait taillées dans les pierres dures, coupé d'arêtes vives,

plein de gorges profondes, est rendu plus immobile et plus désolé par le contraste du voisinage de tant de pivoinés épanouies. La sensation que procure la vue de cet assemblage un peu disparate des corolles ouvertes, des draperies mouvementées, des orfèvreries précieuses et des âpres rochers, n'est qu'un passage menant à une émotion plus haute. Recherche concertée ou intuition souveraine, une telle transition honore un artiste ; elle affirme la possession où il est de son métier en même temps que la vivacité de son imagination et de sa foi. On chercherait en vain dans tout l'ensemble la moindre défaillance du goût, et l'œil s'enchanté sans fin de l'arrangement de tous ces roses, rose presque blanc de la neige, rose frais des fleurs, rose éteint des molles étoffes, rose jaune des dorures, carmin de la peau du dieu, et de tous ces verts, vert couleur des vieux jades oxydés pour les rocs, vert brun des maigres buissons, vert tendre de l'auréole du dernier plan, ni feuilles, ni nuages, prenant aux unes leurs teintes, aux autres leurs contours, vert bleuté des lointains vaporeux. En traitant les détails, l'artiste s'est diverti : que l'on voie la petite pivoiné rouge renversée, auprès de la large fleur en table d'offrandes, mettant une asymétrie allégeante dans une ordonnance aussi solennelle !

L'inspiration de tout le décor est, à peu de chose près, chinoise, du paysage stéréotypé des peintres Ming aux éléments végétaux. La pivoiné, « en Chine, fleur noble, celle qui dans les jardins a droit à la vasque de pierre » (J. BACOT), remplace le lotus inconnu du haut Tibet et de la Mongolie. Par contre, les ornements : trône, gloire, sont indiens et l'image du dieu est purement népalaise. La façon très simple dont les Tibétains ont juxtaposé les emprunts, et le parti qu'ils ont tiré des leçons de leurs maîtres, apparaissent ici clairement. Mais on sent qu'il y a dans cette œuvre une beauté psychique qui ne peut pas être une imitation et dont le talent des artistes est seul responsable.

Peut-être la sobriété de cette composition est-elle moins goûtée dans son pays d'origine que parmi nous. Ce n'est point sûr. Il est bon de constater, en tout cas, que la délirante imagination tibétaine peut se plaire parfois dans l'unité la plus dépouillée.

D'un art qui paraît tout aussi raffiné est la peinture où l'on reconnaît, au petit *stūpa* qu'il tient entre ses mains, Mi-phyed-pa, le seizième arhat de la liste tibétaine, se recueillant dans le séjour qui lui a été assigné et où il a mission de conserver la Loi. C'est l'Himālaya, et sans doute l'auteur a-t-il voulu évoquer l'Inde, toute proche, par la représentation d'une branche de corail sortant d'un vase aux formes caractérisées, l'Inde bordée par les mers, d'où les Tibétains faisaient venir, à grands frais, le précieux ornement de leurs idoles de bronze et de leurs bijoux. L'atmosphère de poésie rêveuse qui baigne l'admirable vieille peinture, la splendeur des vermillons amortis de la robe, la pâle fragilité des mousselines, l'arabesque du grand pin séculaire et la sinuosité de la rivière aux eaux de neige fondue, réussites accomplies, dues à l'extrême habileté autant qu'à la ferveur inspirée du peintre, n'empêchent pas que, dès l'abord, on réduise la part de mérite de l'enlumineur tibétain. Le thème de l'ermite bouddhique retiré dans la solitude, si ancien que l'on lui attribue une origine indienne, déjà popularisé par Kouan-Hieou au X^e siècle et plus tard glorieusement illustré par Li Long-Mien, a été de tout temps interprété par les artistes chinois. Ici, non seulement les lamas leur ont emprunté le sujet, mais encore la composition et le style et même la majeure partie des détails, où généralement ils excellent en inventions personnelles, gracieuses et imprévues. Ce n'est qu'en observant le traitement de certaines parties, la forme du *tchorten* à base carrée, la distribution des couleurs établie avec ce sens de l'harmonie et de l'équilibre qui est l'un des plus sûrs de

leurs dons, que l'on décèle l'ouvrage des Tibétains. Cependant, en cette toile, un autre point commande l'intérêt ; c'est l'empreinte persane. Elle est principalement marquée par la présence du petit personnage portant une aiguière, qui montre sous son turban blanc la figure poupine des héros des miniatures timourides, et aussi par la fine floraison égayant le premier plan, rendue avec la plus délicate fidélité et une netteté dans le détail qui rappelle l'art des faïenciers. Les peintures mongoles de l'Inde et les œuvres du Turkestan, très influencées par l'art iranien, ont été le véhicule de ces apports étrangers au Tibet. Ils affectent presque exclusivement la peinture, et touchent seulement à des éléments secondaires : paysages, personnages accessoires, animaux, fleurs. On connaît la manière dont, à la fin du XV^e siècle, les arts iraniens et chinois se combinent sur les œuvres peintes des écoles de Sarmaqand et de Hérât ; c'est ce même effet de syncrétisme que l'on retrouve sur la bannière que nous venons d'examiner, contre-partie chinoise de ces peintures de style persan, signées par des artistes du Haṭhāi (Turkestan oriental), où l'on voit des dames et des princes aux yeux bridés écouter la musique d'une joueuse de rabāb, à l'ombre d'une branche de camélia. Il semble que l'on puisse assigner aux prototypes de notre image un lieu d'origine plus direct avec la région qui a produit les anciennes fresques de Dandān Uilik et de Qyzyl, montrant les mêmes particularités.

Les autres peintures, tout à fait privées — pour les non-initiés — de cette puissance mystique qui classe les précédentes, sont, par le sujet et par la facture, plus spécifiquement tibétaines, c'est-à-dire que les apports des trois pays qui ont influencé l'art pictural du Tibet, l'Inde, la Chine et la Perse, s'y trouvent, lorsqu'ils existent, dissimulés sous les signes d'un style original. Mais il n'est pas difficile de distinguer ces apports et c'est

presqu'un jeu que de décomposer une de ces images en ses divers éléments, d'autant plus attrayant que, si ces peintures sont impressionnistes et faites pour être vues de loin, chaque détail a néanmoins sa valeur et mérite d'être considéré. Comme les miniatures népalaises, les peintures tibétaines subiraient sans dommage l'épreuve de l'agrandissement.

Le *than-ka* de Lhamo fournit un bon exemple des dispositions ornementales propres à l'artiste tibétain. La composition emprunte la forme d'un losange découpé en d'autres losanges, et l'on peut remarquer que, comme poursuivi par de macabres hantises, le peintre, pour séparer les collines entre elles, s'est servi du tracé hérissé de dentelures s'engrenant les unes dans les autres — c'est d'ailleurs, à peine modifié, le procédé habituel des miniaturistes népalais —, si familier à son pinceau, et qui n'est autre que la « suture écailleuse » qui relie entre elles les différentes sections d'une voûte crânienne ! On retrouve ce tracé ; présentant encore les mêmes angles, sur les coupes libatoires qui occupent l'espace laissé libre par les cavaliers en quinconce. La coïncidence n'est point fortuite ; on sait que, mieux encore, les peintres-lamas cherchent souvent à donner à leurs représentations les lignes d'un objet sacré, *vajra* ou autre. Si masses et tonalités forment des équilibres sans défaut, le relief n'est cependant indiqué que de la façon la plus sommaire, et les principes perspectifs observés par le dessinateur sont différents pour les figures et pour le paysage : les personnages évoluent tous sur un même plan, leur taille variant avec leur importance, et se découpent sur un fond lointain, traité en « vue cavalière ». Mais un effet de mouvement perpétuel, habilement rendu, vient animer tout ce conventionalisme. Des auréoles de feu, des nuées tourmentées, concourent à l'affreuse agitation du spectacle, et l'on reconnaît cinq des assistantes de Lhamo engagées en un vif carrousel, courant

sur les pentes herbues de verts mamelons, et franchissant d'un saut des fonds de vallée remplis d'eau. Lhamo, fuyant au galop cahoteux de sa mule, ne se tient en selle que par un miracle de sa frénésie. Au-dessus, les nuages des grandes altitudes flottent dans l'air calme, fins stratus qu'un couchant invisible irise de reflets; ils montrent par leurs formes que l'artiste a observé les aspects particuliers de la nature de son pays : la réalité interprétée est, pour une fois, à peine transposée.

Ce sont là quelques exemples des mérites et des faiblesses des peintres tibétains. Enfin, il y a lieu d'ajouter à ces notions concernant les *than-ka* que leurs tons sont aussi bien harmonisés, profonds et expressifs sur les images anciennes, qu'ils sont violents, vulgaires et plats sur les modernes. Le ciel limpide des heureuses fins de jour, intense au zénith, qui occupe la partie haute de la peinture de Lhamo, est fait de cet azur magnétique, d'ineffaçable mémoire, que l'on a vu au fond du Spozalizio de Milan. Il semble que l'on n'en puisse dire davantage pour louer le coloris des peintures tibétaines d'autrefois.

On est beaucoup moins bien renseigné sur les procédés de fabrication des bronzes au Tibet qu'on ne l'est sur la technique des peintures. Les principaux centres de production sont Lhasa, Gyangtsé, Ta-chi-lhun-po et le Dergué. De cette dernière région proviennent les plus belles statues et les meilleures armes, et aussi les œuvres d'imprimerie amenées à leur point de perfection. Ainsi que le suggère M. BACOT, « les divinités de grandes dimensions, de deux à cinq mètres de haut, que l'on rencontre dans les sanctuaires sur toute l'étendue du Tibet, doivent être des assemblages de morceaux d'autant plus petits et nombreux que les transports sont plus difficiles. S'il en est d'une seule pièce, elles ont dû être

fondues sur place ». La collection du Musée Louis Finot ne comporte que des statuettes de petite ou de moyenne taille — la plus grande a 1 mètre — exécutées soit à cire perdue, soit « surmoulées » au moule. Une facture particulière distingue les premières ; on les reconnaît à leur exécution sans retouche, assez sèche, rappelant le modelage de la cire, à la minceur de leur matière, à leur légèreté quand on les soulève. Les bronzes « surmoulés » sont repris aux burins et aux ciselets, travail plus ou moins finement fait, mais qu'un œil habitué distingue facilement. Beaucoup des socles lotiformes sont simplement repoussés et ciselés.

La constante variété de ces statuettes s'explique du fait que le procédé de la cire perdue oblige l'artiste à faire chaque fois création nouvelle et que, d'autre part, le moulage d'une seule pièce exigeant toujours, après coup, des corrections, celles-ci touchent à des éléments différents sur chacune des pièces. C'est pourquoi même lorsqu'elles représentent deux divinités semblables, dans une posture identique, elles ne sont jamais exactement pareilles, à cause, précisément, de ces détails dans le traitement desquels l'artiste peut s'abandonner à son goût et à sa fantaisie. Ainsi, la première phase du métier, la fonte, presque toujours parfaitement réussie, se complète-t-elle par un achèvement à la main qui fait le plus souvent preuve d'une minutie et d'une adresse difficilement égalables. C'est de la Chine, probablement, que les Tibétains ont appris l'art de travailler le bronze et c'est sous son influence, sans doute, qu'ils usèrent de la dorure pour enrichir leurs images saintes et leurs objets rituels. Le sol du Tibet est très riche en métaux ; on y trouve, en abondance, le cuivre ainsi que l'or. Le Père Huc dit que « l'or et l'argent s'y recueillent avec une si grande facilité que les simples bergers eux-mêmes connaissent l'art de purifier ces métaux précieux ». La plupart des statuettes réunies au Musée Louis Finot sont

dorées selon le procédé dit « au mercure », ce qui leur donne le luisant que l'on voit aux bronzes Empire en Europe. Ce procédé était connu en Chine très anciennement, peut-être avant notre ère. Nous prenons à M. PALÉOLOGUE ⁽¹⁾ qui l'a lui-même trouvée exposée dans un ouvrage spécial publié à la fin de la dynastie des Ming (vers 1600), le *T'ien kong k'ai wou*, la description de cette technique. On laissait séjourner les objets à dorer « dans une solution de salpêtre additionnée de suc de fruits acides pour les décaper ; puis on chauffait le métal, on le frottait avec du mercure et on appliquait des feuilles d'or sur la surface ainsi amalgamée. On volatilisait ensuite le mercure par la chaleur et on achevait le travail en donnant à l'or resté adhérent le poli du brunissoir ». La patine dont se chargent les bronzes, après un temps plus ou moins long, n'apparaît pas sur les pièces dorées au mercure ; celles-ci gardent indéfiniment l'aspect neuf, à peine ternissent-elles un peu. Bon nombre de nos bronzes sont laqués, et dorés à la feuille ensuite. C'est le mode de dorure initial de toute l'Asie sud-orientale ; les statues birmanes, siamoises, laotiennes et cambodgiennes sont dorées de cette façon. L'éclat de l'objet est moins vif, plus doux et plus nuancé.

Certaines des statuettes — Avalokiteçvara D 71.48 et D 71.56, entre autres — sont argentées, peut-être au moyen de feuilles d'argent posées sur une préparation, ou sur laque, puis vernies, ce qui, par un procédé moins coûteux que l'application de l'or, leur donne l'aspect doré. Les couleurs diverses des bronzes tiennent, on le sait, à la différence de composition des alliages employés : le bronze rosé contenant beaucoup de

(1) Cf. M. PALÉOLOGUE, *L'art chinois*, p. 81, repris par S. W. BUSHELL, *L'art chinois*, traduct. D'ARDENNE DE TIZAC, p. 125, en note.

cuivre, le bronze de cloche (*li-ma*), une grande quantité d'étain, le laiton, une importante proportion de zinc. Plusieurs de nos idoles sont en étain doré, tel le Buddha debout en *abhayamudrā*.

L'impossibilité de dater ces figurines est presque absolue. Comme les peintures, ce sont des répétitions fidèles de types anciens. Les années les marquent inégalement, et il est d'autant plus imprudent de leur assigner une époque précise que, de même que pour les œuvres peintes, leur altération varie suivant les matériaux employés à leur fabrication et les conditions atmosphériques dans lesquelles elles ont été gardées. Il arrive aussi que là où l'on croit voir une pièce ancienne, il ne s'agisse que d'un bronze mal fondu dont les défauts jouent l'usure (ainsi le *Çākya* *muni* D 71.2). Celles des statuettes de la collection qui présentent un caractère d'ancienneté, basé sur une beauté particulière de formes et de substance ou sur la finesse de leur exécution, ne sont pas antérieures au XVII^e siècle. Mais la plupart sont beaucoup plus récentes et paraissent dater du siècle dernier.

La sculpture du Tibet, plus spécialement encore que la peinture, a conservé l'empreinte indienne ; elle prolonge à travers l'art népalais les formes des écoles *pāla* et *sena* ⁽¹⁾ et l'on peut rattacher la plupart des petites statues tibétaines à des modèles indiens connus. L'imitation est assez servile pour

(1) Il est intéressant de rappeler les rapprochements de style que, grâce à la « continuité géographique et chronologique » de ces écoles, M. Grousset a pu faire entre des représentations de *ḍākinī* tibétaines, très hanchées, et des bronzes dravidiens, entre des statues javanaises de l'art de Prambanan (IX^e-X^e siècles) et de Singhasārī (XIII^e siècle), et des sculptures bengalies des époques *pāla* et *sena* (VIII^e-XII^e siècles), archétypes des œuvres tibétaines (GROUSSET, *Les Civilisations de l'Orient*, t. IV, p. 268, et *Mélanges Linossier, L'art pāla et sena dans l'Inde extérieure*, pp. 277-285).

que l'on hésite souvent à distinguer un bronze originaire du sud des Himâlayas d'un bronze tibétain ; celui-ci est généralement d'une matière plus épaisse, mais se signale par une souplesse de facture qui manque au premier. L'influence chinoise, beaucoup moins sensible que l'indienne, se manifeste notamment sous les traits du Bodhisattva de Long-men, « au riche vêtement, aux parures somptueuses » (HACKIN), reproduit avec abondance dans l'iconographie lamaïque, mais ce sont surtout les œuvres conventionnelles de la statuaire Ming, répétitions appauvries des grands modèles de l'époque T'ang, qui inspirent les sculpteurs du Tibet.

Nos images de bronze montrent des styles divers. L'une d'entre elles, représentant Çākyamuni en *abhayamudrā*, atteste très nettement ses liens avec l'art *gupta* par la façon dont est traité le drapé de la *saṅghāṭī*. L'étoffe mince adhère au corps et dessine les formes ; les plis, indiqués schématiquement, selon un système de courbes parallèles, partent près du cou en V arrondis, de plus en plus larges jusqu'au bas du manteau ; le pan rejeté sur l'épaule ne constitue qu'un effet à peine discernable. La ceinture retenant l'*antara-vāsaka*, figurée par un renflement formant bourrelet, qui est presque toujours visible sous la *saṅghāṭī*, sur les Buddha de Mathurā et sur les Buddha *gupta*, a disparu ; la ligne en creux marquant la taille, à l'endroit de la ceinture, et qui se substitue à celle-ci sur certains Buddha *gupta* et *pāla*, n'est pas tracée non plus. Et l'artiste tibétain a complètement détaché de la pièce d'étoffe le bouquet de plis que porte la main gauche du Buddha, évitant ainsi le détail délicat du morceau de tissu étiré à l'extrême, que l'on voit sur les représentations similaires de l'art d'Amarāvati et de l'art *gupta*, et qui donne l'impression que l'« oreille » de la *saṅghāṭī* ne tient que par un fil au reste du manteau (ce sont, en réalité, trois ou quatre fins plis, toujours

les mêmes). Le sculpteur, enfin, a négligé de différencier clairement le bas du vêtement de dessous de la partie postérieure de la *saṅghāṭī*. Cette statuette, du type des Buddha bengalis de la période de Devapāla (780-892), serait d'inspiration toute indienne sans le léger maniérisme des plis de côté, agités en vaguettes souples et molles, qui trahit l'influence de l'art chinois. La plupart des autres figurines présentent les traits qui caractérisent l'art *pāla* ; le corps humain garde les contours harmonieux qui sont le propre de l'esthétique *gupta*, mais la taille s'est affinée au-dessus des hanches plus épanouies, la grâce des poses va jusqu'à l'affectation, des bijoux, à profusion, ornent la divinité que guide un certain hiératisme (Avalokiteçvara D 71.36, D 71.56, Padmapāṇi D 71.55, etc.). Et, selon les poétiques commandements imposés aux artistes bengalis et népalais, l'ovale des visages se compare à la feuille de bétel, le nez est courbé comme la fleur de sésame ou le bec du perroquet, et, sur les yeux, les paupières se baissant par le milieu, donnent à la fente oculaire « la forme d'un hochequeue » (1). De style sino-tibétain sont les représentations d'Amitābha D 71.26, de Bhaiṣajyaguru D 71.15 et des idoles qui offrent les mêmes distinctions : le torse, bien que mince, n'a pas la sèche gracilité des modèles *pāla* et *sena* ; au milieu du visage plein, le nez très étroit à sa racine, emprunte l'aspect d'un cône, rattaché aux sourcils par une ligne d'une rigueur incisive. D'autres divinités encore sont dotées de particularités ethniques ; quelques-unes d'entre elles se rattachent au type mongol : leur corps est plus massif, leur figure charnue, leur menton empâté, leur nez large, et leurs yeux sont très obliques (Çākyaṃuni D 71.2, Bhaiṣajyaguru D 71.12b) ; cependant qu'Akṣobhya (D 71.23)

(1) Cf. ABANINDRA NATH TAGORE, *Art et Anatomie hindous*, pp. 25, 29, etc.

rappelle, par ses traits, certains Buddha t'āi (début du style de Sukhodaya ?) : ses sourcils et ses yeux sont tirés vers les tempes, son visage est allongé, sa physionomie amère et résignée.

Ces œuvres sont d'un mérite artistique inégal, mais celles auxquelles on ne peut trouver aucune beauté, ou qui sont de facture grossière, sont rares. Il est évident que le Mañjuçrī D 71.52, qui accuse une structure gauche et paraît inachevé, dont la dorure maladroitement placée alourdit et déforme les traits, que le Bhaiṣajyaguru D 71.12, dénué de finesse, que l'Avalokiteṣvara D 71.37, aux proportions non accordées, souffrent d'une comparaison avec les images de Sitātapatrāparajitā, d'Uṣṇīṣavijayā, aux gestes tout empreints d'élégance féminine et qui sont des pièces d'une technique sans reproche. De même, les Dhyāni-Buddha (D 71.33, D 71.25, etc.), par leur masque de sérénité indifférente, sèchement construit, semblent opposer un type immuablement fixé à telle souple figuration de Maitreya (D 71.34), directement issue des modèles népalais des IX^e-X^e siècles, qui livre, au-dessus d'un corps doucement infléchi, un pur visage où transparait le détachement d'une jeunesse méditative et sans sourire : sublime expression de la « pensive mélancolie » du Bodhisattva, qu'un pieux artiste a façonnée de tous ses soins. Les visages sont, en général, dépourvus d'individualité : on dirait que le sculpteur s'est avant tout attaché à les éclairer d'un reflet intérieur, obtenu par la position des yeux et de la bouche, le galbe des joues. Il faut faire exception pour les statues de lamas (entre autres celle de *Bzod-pa rin-chen*), qui, en plus d'un cas, doivent être des portraits. Le modelé des corps est conventionnel, conforme aux lois de l'idéal esthétique indien et si la représentation de l'ermite est seule ici à exposer un essai d'anatomie réaliste, c'est que la figurine est, sinon une œuvre chinoise, une copie d'œuvre chinoise. Partout ailleurs, les muscles sont cachés

sous les formes rondes ; mais on n'est pas sans découvrir sur quelques bustes (Avalokiteçvara D 71.56, Padmapāṇi D 71.55), des dépressions, des courbes, peut-être pas toujours intentionnellement dessinées, où semble passer la palpitation de la vie.

Les divinités terribles présentent des faces aux gros yeux, aux lèvres retroussées, et se livrent à la gesticulation ; ce sont les manifestations, sans doute un peu naïves et monotones, de la fureur protectrice. Le grimaçant salut de Sang-dui tirant la langue (D 71.75), le rictus cruel de Saṃvara D 71.76, l'avidité hideuse de la *ḍākinī* buveuse de sang, certaines expressions obstinées, témoignent d'une recherche plus précieuse. Il faut admirer l'harmonie qui règne en chacune de ces représentations, pourtant monstrueuses, et l'habileté des artistes qui ont su mettre en place autant d'attributs divers non seulement sans déparer leur œuvre, mais en obtenant d'eux un effet décoratif.

Des similitudes entre plusieurs de ces figurines (torses en forme de sablier, arrangement des cheveux et des rubans, traits du visage) autoriseraient leur attribution à un même atelier si la perfection des imitations n'était propre à maintes fois susciter l'erreur et n'imposait la prudence. La manière de draper le vêtement, le traitement des lotus sur les socles, semblent aussi apparenter les statuettes entre elles. Ce dernier point permettrait de les classer par catégories assez nombreuses. En effet, on voit là ces fleurs s'ouvrir en variétés si diverses que l'on pense que les lamas ne sont pas tant épris de redites quand ils sont maîtres de leurs compositions. Ils n'ont presque certainement rien créé, mais ils paraissent avoir utilisé tous les modèles imaginés. Des plus simples des pétales (D 71.69, D 71.31), ils vont jusqu'aux plus enjolivés d'artifices (Amitābha D 71.26), en les présentant tantôt doubles, tantôt triples, à bords retournés, découpés en accolade, arrondis comme le pétale de la fleur d'Açoka, pointus comme celui du Lotus bleu, parfois plats, parfois gonflés de

protubérances, godrons ou rais de cœur, étalés et souples, ou encore rigides avec une si exacte régularité que l'on croirait voir un galon de passementerie enroulé autour de certains trônes (1).

Les statuettes réunies au Musée Louis Finot proviennent, nous l'avons dit, de lamaseries de Pékin. Il serait vain de vouloir rechercher les lieux de leur fabrication que rien ne désigne péremptoirement. A peine peut-on émettre l'hypothèse que les moins fines, les plus lourdes, les plus nombreuses aussi, sont originaires de la Mongolie (2). Le *yin-yang* que l'on trouve gravé sur la plaque de fermeture de certaines d'entre elles pourrait sans doute constituer une indication ; ce n'est pas forcément le signe d'une provenance chinoise, puisque le diagramme circulaire fait partie des symboles du bouddhisme au Népal comme au Tibet. Il affecte dans chacun des trois pays un aspect légèrement différent. En Chine, on le sait, on peut voir dans la ligne médiane qui sépare les deux parties du cercle la forme de deux têtards étroitement soudés l'un

(1) Il ne faut cependant pas croire que le pétale de lotus à bords « frisés », qui sert fréquemment dans l'ornementation des trônes des divinités bouddhiques, ne soit qu'une fantaisie décorative. C'est peut-être, au contraire, le résultat d'une délicate observation de la nature. Le large « padma », blanc ou rose, à son maximum d'épanouissement, de très courte durée, car ses lourds pétales tombent presque aussitôt que la corolle est ouverte, montre autour de son cœur jaune une première couronne de pétales marqués d'un pli au milieu, roulés et quelque peu déchiquetés sur leurs bords extérieurs. Ne seraient-ce pas les originaux des pétales de bronze ? Fort irréguliers par rapport aux longs pétales ovales qui constituent la masse du périanthé, ils ressemblent aux pétales de la pivoine et peuvent prêter à confusion quand ils sont isolés de la fleur.

(2) Le type des trois Tārā blanches, « aux Sept Yeux », entre autres, rare en Chine, très répandu en Mongolie, confirmerait cette supposition.

à l'autre ; deux points figurent les yeux, surmontés, quelquefois, de deux traits courbes qui représenteraient l'ouverture des ouïes (v. pl. XXX, b et a). Au Népal, la ligne coupe le cercle en deux par une simple ondulation (v. pl. XXX, c). D'après WADDELL (*Lamaïsm*, p. 395), le *yin-yang* — *rGyon-k'yil* — est, au Tibet, divisé en trois sections, les « queues » suivant la direction du *svastika* orthodoxe ⁽¹⁾. Cette forme ne figure que sur une seule de nos statuettes (v. pl. XXX, d).

A l'intérieur du temple, devant les divinités ⁽²⁾ groupées sur l'autel contre le mur du Nord, sont placés les objets de culte. Les Huit Glorieux Emblèmes, les Sept Joyaux, sept coupes de cuivre ou d'argent pour les sept offrandes, et, à côté de celles-ci, l'aiguïère pour l'eau lustrale, la lampe emplie de beurre fondu brûlant sans cesse, le miroir (occasionnellement), et enfin, la châsse à reliques (le *tchorten*), doivent figurer sur la table sacrée. D'autres ustensiles sont encore requis, selon la qualité de l'office célébré. Les instruments servant aux prêtres pendant le service sont mis aussi sur l'autel : le foudre, le poignard magique, la sonnette, que l'officiant saisit à des moments déterminés, afin de chasser les mauvais esprits ou d'appeler les dieux. Le chapelet de cent six grains, les compteurs à prières, qui servent dans les cérémonies, sont posés sur une table près du prêtre.

Aussi étroitement qu'elles astreignent les artistes-lamas à l'emploi de certaines attitudes et d'attributs déterminés pour les

(1) Cf. ROCKHILL, *Notes on the ethnology of Tibet based on the collections in the U. S. National Museum*, pl. 8, fig. 1.

(2) Elles sont représentées par des images en bois, en argile, en « papier-mâché », en beurre même, dorées ou polychromées, en cuivre, en bronze, le plus souvent. La statuaire lapidaire est d'usage moins courant.

représentations de divinités, les lois bouddhiques limitent les sujets de décor des objets cultuels. Les forgerons et les orfèvres ont à leur disposition des « répertoires » de motifs, des canons de décoration, dans lesquels ils doivent choisir. Il suffit d'examiner les quelques pièces du Musée Louis Finot pour apercevoir les bornes du champ laissé à leur inspiration. Point d'ornementation sans l'un des glorieux Emblèmes, à moins que les huit ne soient figurés : la conque, le lacet, l'étendard, la roue, la fleur, le vase, les poissons et le parasol blanc ! Les Sept Trésors, quoique d'un emploi moins commode, font également partie de maints ensembles. Mais le motif favori, pris et repris, c'est le *vajra*. Sectionné par le milieu, il termine le manche de toutes les clochettes ; dressé parallèlement, ou mis bout à bout entre deux fils de perles, il est disposé en bandes sur la patte et sur l'épaule de ces mêmes clochettes ; coupé verticalement et couché, il décore la base du frételet, composé souvent lui-même d'un demi-*vajra*, qui sert à soulever le couvercle du *kapāla*. Les rubans, les flammes, les fleurs de pivoine, les pétales de lotus interprétés de multiples façons, des ornements foliacés, des chaînes d'anneaux, des têtes de lion, de monstre (*kīrtimukha*) crachant des guirlandes, souvent flanquées de deux mains et même parfois de deux bras humains, des dragons, revêtent les surfaces. Des têtes de divinités, d'hommes, des têtes de mort, ces dernières très maladroitement traitées, servent de support. Sans avoir la prétention d'inventorier tous les éléments décoratifs proposés aux artistes tibétains, que l'on ajoute encore les rinceaux, les spires, les flots, toutes les ressources du lacs linéaire et géométrique, le fleuron, la grecque, et l'on verra que le choix de ces éléments est à peu près épuisé. L'écriture enfin, qui tient dans leur ornementation une place importante, est un motif que les Chinois ont utilisé en des temps très reculés. On le trouve sur des vases rituels. L'introduction du boud-

dhisme en Chine en changea momentanément les traits et l'on vit les bronziers se servir des caractères sanscrits pour orner coupes ou brûle-parfums. Les Tibétains emploient généralement, en sujet de décor, l'écriture dite *lantsha* (ancienne forme de l'écriture sanscrite *svayambhu*) dont la flexibilité, les pleins et les déliés accusés, se prêtent à d'harmonieux arrangements. Les caractères sont logés dans des pétales de lotus, à moins qu'ils ne soient encadrés par des lignes de ces pétales, rapetissés. Ils représentent une formule d'incantation ou une prière.

Les thèmes que nous venons de passer en revue sont connus pour appartenir, presque tous, au système ornemental de l'Inde, de la Chine ou de l'Iran, parfois des trois pays. Pour discriminer avec certitude ce qui a été pris par les Tibétains à l'un ou à l'autre, il faudrait savoir quand l'emprunt a été fait, certains éléments décoratifs ayant passé, à une époque que parfois l'on connaît, de l'Inde à la Chine, ou de la Chine au Népal, etc. Mais les données chronologiques tibétaines, indispensables à l'élucidation de ce problème, paraissent devoir manquer encore longtemps, peut-être toujours, à l'historien de l'art. D'ailleurs les artistes tibétains n'ayant pas, ou presque pas, modifié les thèmes reçus, le principal intérêt de leurs œuvres réside dans la façon dont ils ont employé ces thèmes. Il faut reconnaître qu'ils sont maîtres dans l'art de les combiner et de les adapter aux formes. Comme en leurs peintures, ils savent disposer d'éléments très nombreux et éviter la confusion. A côté d'un morceau tout couvert des guillochures d'un décor profus, ils n'hésitent pas à laisser une zone nue : ainsi la panse du vase à eau (*boumpa*) apparaît-elle entre son piédouche et sa collerette très ornés, et ils surmontent les coupes craniennes, lisses, de couvercles au vermiculage foisonnant. De ces plaisants contrastes se dégage une impression de sobriété et de richesse, tout à fait particulière, proprement tibétaine, dirons-nous. Les

« instruments du sacrifice » appartenant au Musée Louis Finot, qui ne sont que des pièces ordinaires du culte lamaïque, se signalent tous par la justesse de leurs proportions, par quelque chose d'attrayant et de spirituel, de vivace, malgré la permanence des imitations, car rien, dans ces objets si bien « finis », ne révèle l'application et l'effort.

L'art religieux est seul à figurer dans l'ensemble de pièces tibétaines réunies au Musée Louis Finot. De beaucoup le plus important par rapport à l'art laïque, puisque la décoration d'objets d'usage journalier est l'unique forme d'art profane que puissent concevoir les Tibétains, il n'est cependant pas entièrement représentatif de l'esthétique tibétaine. Et l'on doit regretter que la collection ne montre pas de ces ustensiles domestiques : théières, beurriers, pots à bière, petits bols en bois de thuya, parfois cerclés d'argent, tasses à couvercle, briquets, étriers, arçons de selle, et aussi de ces instruments de musique ou de ces bijoux, que l'on voit dans plusieurs musées d'Europe et d'Amérique, chez quelques amateurs de « curiosités » tibétaines, et qui sont pleins d'agrément pour les yeux. On comprend en les regardant qu'un goût profond et raffiné de la beauté inspire ce peuple, et cela malgré qu'il ignore l'objet d'art sans but utilitaire, se suffisant à lui-même. Le modeste ouvrage des mains du forgeron et du ciseleur devient, presque à coup sûr, une œuvre admirable grâce à l'instinct que le Tibétain a des formes agréables, à son sens décorateur, à sa patiente habileté, à sa conscience désintéressée, rarement en défaut.

Il ne faut pas, cependant, s'illusionner quant à la nouveauté des éléments décoratifs qu'apporteraient ces pièces. La force de l'habitude chez l'artisan tibétain et les préférences qu'il affiche sont telles que l'on peut croire son imagination réellement obsédée par les motifs employés dans l'ornementation des objets de culte. On n'est pas sans reconnaître souvent sur les ustensiles d'usage

courant, à demi confondus avec les arabesques d'un feuillage de convention, les poissons accouplés, le nœud, ou le joyau. Ailleurs, on retrouve, mêlé aux figures déjà énumérées, l'entrelacs utilisé en filigrane ou en damasquinage, étalant son fin réseau sur des étuis à plumes, sur des cachets, des encriers; gravé dans le bois, il orne des couvertures de livres, voisinant avec la rosace, la palmette, le cloutis et le *tchi*. D'un intérêt bien plus vif sont certains objets, provenant de la région Nord-Est du Tibet, dont quelques pièces de la Collection BACOT notamment (plaque de porte de temple du Monastère de Lagongoun, masses d'armes et écritaires originaires du Dergu) avaient déjà fait connaître le style. Ces objets : poches à silex, boîtes à amulettes, plumiers, boucles, plaques de ceinture, présentent, ciselés dans le cuivre ou dans le fer, des renards, des daims, des bêtes fantastiques, courant, jouant, s'affrontant parmi des branchages très stylisés, des oiseaux au bec courbe perchés sur une ramure en rinceau, ou, sur un fond de méandres avec lequel il s'identifie, le corps d'un griffon au naseau enroulé... Ce sont les exemplaires d'une survivance actuelle de ce vieux style animalier qui semble avoir été le mode particulier d'expression artistique des nomades de l'Asie centrale, de la Sibérie et de l'Europe orientale ⁽¹⁾. Les dernières découvertes de l'Expédition ROERICH (1925-30), qui ont permis de localiser le lieu d'origine de certaines de ces pièces, acquises à l'endroit de leur fabrication, le pays de Hor, viendraient renforcer l'hypothèse de ROSTOVITZEFF. Celle-ci, en effet, propose de voir dans le

(1) Une planche imprimée, appartenant à la Collection BACOT, apporte encore une preuve de la fidélité de certaines populations de l'Est du Tibet à cette conception ornementale. C'est une série de « modèles d'animaux pour les peintres », où chevaux, yaks, ânes sauvages, dogues, chèvres et boucs, quand ils ne montrent pas une immobilité frémissante et inquiète, apparaissent invariablement lancés en un galop furieux.

Tibet l'habitat primitif des Yue-tche, « tribus iraniennes de l'Asie centrale » (?), qui seraient peut-être les créateurs du style animalier, ceux, en tout cas, qui l'auraient transmis au Nord de l'Inde, au Turkestan, à la Russie méridionale, au cours de leurs migrations successives. Chassés du Gobi et de la région qui forme le Kan-sou moderne, sous la pression des Hiong-nou (Huns), au début du 1^{er} siècle av. J.-C., les Yue-tche, fuyant vers l'Ouest, auraient abandonné quelques-uns de leurs partis derrière eux et ceux-ci se seraient peu à peu amalgamés aux K'iang (Tibétains) autochtones. M. ROERICH a constaté que les Hor-pas, qui sont des nomades, offraient un type physique très spécial, résultant apparemment d'un mélange d'éléments mongols, iraniens ou scythes (?). On savait que l'aire de découvertes des objets parés d'ornements zoomorphiques s'étend de la région de Kouban (Caucause septentrional) aux lieux de naissance du Fleuve Jaune, en passant par le pourtour Ouest, Nord, et Est de l'Asie centrale. Il importait d'apprendre que cette formule décorative est encore en honneur chez les descendants, évidemment les plus directs en Asie orientale, des premiers adeptes de cet art. Il faudrait donc voir dans le style animalier une expression de l'art populaire tibétain d'avant l'époque du bouddhisme (1).

Les temps ne sont pas encore venus d'écrire une histoire raisonnée de l'art tibétain, la diffusion de ses exemples étant encore trop incomplète, et surtout trop éparpillée, pour que l'on puisse établir sur l'examen de ceux-ci une appréciation parfaitement équitable. Cependant les découvertes faites sur place en ces dix dernières années par plusieurs missions scientifiques qui ont

(1) Nous laissons volontairement de côté l'architecture qui est une autre manifestation de l'art indigène, strictement locale, et dont les origines ne vont sans doute pas aussi loin dans le passé.

pu traverser certaines parties du Tibet, et même y séjourner, les objets d'art, les documents photographiques, les textes, qu'elles ont rapportés, enrichissent et éclairent les données nombreuses, mais souvent superficielles ou périmées, quand elles n'étaient pas d'un intérêt extrêmement particulier, que l'on possédait jusqu'ici sur l'art de ce pays fermé. Les possibilités de comparaison se multipliant, on peut espérer distinguer, dans un avenir plus ou moins proche, la trace d'évolutions et de transformations successives, d'un développement chronologique peut-être, en cet art d'apparence immobile. Déjà, en peinture, des écoles ont pu être reconnues. Mais parviendra-t-on à serrer de plus en plus près, à capter et à analyser l'essence de ce qui fait la forte originalité des œuvres du Tibet ? En tout cas, il semble dès maintenant interdit d'affirmer que le don de la création artistique a été refusé au Tibétain. L'asservissement dont il est captif, dans lequel il travaille depuis des siècles, suffirait à expliquer pareille incapacité. Et d'autres conditions interviennent encore, qui seraient autant d'excuses à ce défaut d'invention spontanée : la situation de son pays, environné de civilisations aux floraisons d'art abondantes et magnifiques et inévitablement soumis à l'influence de ce voisinage, l'effet annihilant plus que stimulateur exercé par ces concurrences trop brillantes, et, sur son territoire, l'absence de la rivalité que créerait la culture d'un art profane. Il ne faut pas oublier non plus les circonstances particulièrement arides qui ont présidé à la formation de son esprit esthétique — « immenses pays où rien ne passe que le vent » ⁽¹⁾ — et la sévérité de son existence matérielle qui crée l'ambiance la moins favorable à l'élaboration de l'œuvre d'art librement conçue.

(1) DUTREUIL DE RHINS.

Ces hommes farouches et rudes, « moult grands larrons », relatait MARCO POLO, habitants d'une terre déshéritée, ne laissent pas de causer à ceux qui les observent un étonnement profond par le paradoxe que représente leur production artistique, suprêmement idéaliste, imprégnée de grâce plus que de vigueur, valant par des qualités de finesse mieux que par de la puissance et, sauf par une grandeur presque partout présente, sans rapports visibles avec la race et avec la contrée. Leur architecture, très simple, imposante, pleine et solide, véritable architecture de forteresse, adaptée à leurs nécessités, leur musique grave et forte, « dans laquelle on finit par reconnaître les grandes voix stylisées de la nature », semblent davantage à l'image de leur vrai tempérament. Ce n'est pas tant la forme spéciale d'un mysticisme millénaire qui a obscurci l'âme limpide du Tibétain que le régime de théocratie qui lui est imposé ; l'absence du sentiment national semble aller de pair, chez lui, avec la disparition partielle, et même parfois l'oubli total, de son génie artistique.

Qu'il nous soit permis, en terminant ces lignes, d'exprimer nos remerciements les plus reconnaissants à M. George Cœdès, Directeur de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, qui a bien voulu nous confier le soin d'identifier les pièces de la collection tibétaine du Musée Louis Finot, d'opérer leur classement, puis de rédiger le présent catalogue. Et il serait ingrat de passer sous silence le nom de l'auteur d'un petit Guide général du Musée de l'Ecole Française, paru en 1915, qui a servi de première base à notre travail, le nom de M. HENRI PARMENTIER, l'éminent chef — aujourd'hui honoraire — du Service archéologique de l'Indochine.

AVERTISSEMENT

Avant d'examiner une à une les pièces qui composent la collection tibétaine du Musée Louis Finot, disons quel ordre a dirigé leur classement. Ces pièces sont de trois espèces : des statuettes, des objets de culte et des peintures.

Les statuettes ont été rangées, non pas selon la répartition du panthéon tibétain tel qu'il est effectué par les lamas dans leurs livres sacrés, ce qui mettrait en premier lieu les Buddha et les dieux tutélaires (Yi-dam), puis les Bodhisattva, les saints, les divinités féminines, les protecteurs de la Loi, etc., mais d'après l'importance hiérarchique habituellement accordée aux divinités, c'est-à-dire, en plaçant d'abord les Buddha et les Bodhisattva, et ensuite, les divinités féminines, les dieux tutélaires, les défenseurs de la religion, les apôtres et les saints. Les divinités principales ont été placées au centre, dans chacune des vitrines, entourées par les divinités secondaires distribuées au-dessus, et au-dessous, à gauche et à droite. Des exigences de commodité, plus encore que des raisons d'esthétique, ont malheureusement assez souvent rendu impossible la stricte réalisation de cette ordonnance.

Aucune règle traditionnelle n'a fixé le rangement des objets de culte ; les peintures ont été classées suivant l'ordre admis pour les bronzes.

Une description donnant les caractères généraux de chaque catégorie de pièces, divinités ou instruments rituels, précède au catalogue la notice descriptive particulière à chacune des pièces pouvant entrer dans la catégorie préalablement analysée. Précisons, enfin, le sens des termes que nous avons adoptés dans la rédaction des notices.

1° La simple épithète : bronze doré, patiné ou non, signifie doré au mercure, les autres procédés de dorure étant éventuellement désignés à chaque description de pièce.

2° Sans indications particulières, tous les Buddha et Bodhisattva assis à l'indienne sont en *vajrāsana*.

3° L'expression : trône de lotus, désigne le siège, triangulaire aux coins arrondis, formé de deux rangées de pétales, les uns montant, les autres descendant (*viçvapadma*). Chaque fois que le siège n'est pas celui-là, indication est donnée.

4° Les bronzes, dont la description ne mentionne pas qu'ils sont fermés, sous le socle, d'une lame de cuivre, sont ouverts.

CATALOGUE

LES DIVINITÉS.

I. A. — LES BUDDHA.

Aux saints du bouddhisme primitif, aux Buddha humains, à Çākyaṃuni, le Buddha historique, fondateur de la religion, aux Buddha du passé qui l'ont précédé dans le gouvernement des Mondes, au Buddha de l'avenir, qui viendra à nouveau prêcher la doctrine, l'école du Grand Véhicule (Mahāyāna), vers le 1^{er} siècle de l'ère chrétienne, a ajouté des milliers d'autres Buddha. En haut de la pyramide des êtres divins, cinq d'entre eux représentent chacun le « corps essentiel » d'un Buddha humain : ce sont les Dhyāni-Buddha. Ils symbolisent les cinq sens, les cinq éléments, les cinq couleurs. Ils n'ont pas eu d'existence terrestre et ils méditent éternellement au ciel Arupadhātu « sous la forme abstraite d'une parfaite pureté ». Ils sont privés de toute puissance créatrice et semblent ne pouvoir entretenir de relations avec l'humanité que par l'intermédiaire d'un « fils spirituel », émané de leurs rayons. Ces fils spirituels des Dhyāni-Buddha, les Dhyāni-Bodhisattva, entendent et exaucent les prières, et c'est à eux que s'attache la dévotion populaire.

Le petit tableau ci-après montre la position de ces cinq Triades composées, chacune, d'un Dhyāni-Buddha, d'un Dhyāni-Bodhisattva et d'un Māṇuṣi-Buddha, et les caractéristiques iconographiques qui les différencient.

BUDDHA HUMAIN	BUDDHA CÉLESTE	COULEUR	GESTE RITUEL	SITUATION	ANIMAL FAVORI	BODHISATTVA CORRESPONDANT
Krakucchanda	Vairocana	blanc	enseignement	centre	lion	Samantabhadra
Kanakamuni	Akṣobhya	bleu	témoignage	orient	éléphant	Vajrapāṇi ou Vajrasattva
Kācyapa	Ratnasambhava	jaune	charité	midi	cheval	Ratnapāṇi
Çākya-muni	Amitābha	rouge	méditation	ouest	cygne, paon	Avalokiteçvara
Maitreya	Amoghasiddhi.	vert	absence de crainte	nord	garuḍa	Mañjuśrī

Les Dhyāni-Buddha peuvent se présenter sous trois formes : la forme humaine, dans laquelle ils sont semblables à tous les autres Buddha, assis sur un *padmāsana*, portant le vêtement des religieux et ne se distinguant les uns des autres que par leurs gestes (*mudrā*) ou par leurs attributs ; la forme mystique, qui les montre parés d'une couronne à cinq fleurons, de bijoux, et habillés du costume traditionnel des Bodhisattva ; la forme tantrique, où ils apparaissent pourvus d'une ou de plusieurs têtes, les bras souvent multipliés et chargés d'emblèmes, parfois unis à leur *çakti*, leur « énergie créatrice ».

Selon une conception tardive, dont on contrôle l'existence au Népal vers la fin du X^e siècle et qui aurait été introduite en Asie

centrale au siècle suivant, les cinq Dhyāni-Buddha tireraient leur origine d'un Buddha primordial, l'Ādi-Buddha, source de toutes choses, omniscient, sans commencement ni fin. La secte orthodoxe *dGe-lugs-pa* reconnaît en Vajradhara un aspect du Buddha Suprême, tandis que pour les lamas de la Secte Rouge comme pour les Népalais, c'est Vajrasattva, fils spirituel d'Akṣobhya, qui incarne une portion de l'Ādi-Buddha. Il faut ajouter que certaines sectes lamaïques identifient Vajradhara et Vajrasattva (lesquels, ainsi que le dit M. Cœdès ⁽¹⁾, ne sont d'ailleurs que des succédanés de Vajrapāṇi), et que d'autres voient en Vajrasattva une forme active de Vajradhara. Vairocana, le premier des Dhyāni-Buddha, est aussi parfois adoré au Tibet avec la qualité d'Ādi-Buddha.

Les Buddha, assis ou debout, sont représentés habillés du costume monastique composé de trois pièces (*tri-cīvara*). Une longue ceinture retient autour des reins le pagne (*antaravāsaka*) qui tombe jusqu'à « quatre travers de doigt au-dessus des chevilles », et le vêtement du dessus (*uttarāsaṅga*), laissant l'épaule droite découverte, descend du cou jusqu'aux genoux. Le Bienheureux est souvent figuré le corps tout entier couvert par l'ample manteau de sortie des religieux, la *saṅghāṭī*.

Deux des 32 signes principaux caractéristiques (*lakṣaṇa*) du « grand homme » se voient presque constamment sur la tête nue des Buddha : la protubérance cranienne (*uṣṇīṣa*) et la verrue entre les sourcils (*ūrṇā*).

ĀDI-BUDDHA.

L'Ādi-Buddha, à l'encontre des autres Buddha, porte une couronne et des parures ; il est vêtu des habits princiers, à la façon des Bodhisattva.

(1) *Bronzes khmèrs*, p. 43.

VAJRADHARA (Tib.: *rdo-rje' čhañ*; — prononcez: *dordje tchang*).

Vajradhara, considéré en tant qu'Ādi-Buddha, n'occupe parmi les dieux lamaïques qu'une place secondaire. Il est montré assis, les mains croisées sur la poitrine en *vajra-hūṃ-kāra-mudrā*, tenant un foudre et une clochette. Vajrasattva, assis dans la même position, porte le foudre de la main droite ramenée devant la poitrine, tandis que sa main gauche, tenant la clochette, est posée sur sa hanche. Il semble délicat de décider si la statuette n° 1 (D 71.19) est une représentation de Vajrasattva, ou si elle montre une forme particulière de Vajradhara, signalée par Miss GETTY (*The Gods of Northern Buddhism*, 2^e éd., p. 4) : « Dharmavajra » (*rdo-rje čhos*), en laquelle le dieu présente le foudre et la clochette avec le geste habituel à Vajrasattva.

1. *Vajrasattva*, ou *Vajradhara-Dharmavajra* (D 71.19; pl. I, fig. I). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus; la main droite ramenée devant la poitrine a perdu le foudre; la gauche, appuyée sur la hanche, tient la clochette. Jupe à bordure décorée, écharpe flottante s'enroulant autour des bras et finissant sur le trône; colliers à pendentif, sautoir, bracelets aux poignets, aux bras et aux chevilles, larges boutons d'oreilles, diadème à cinq fleurons, ornements de ruban, en forme de flammes, de part et d'autre de la couronne; haut chignon surmonté du joyau. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze doré, patiné pour les parties nues, orné de pierreries roses et bleues, les cheveux peints en bleu, les yeux et les lèvres peints aux couleurs de la nature. Fermé, sous le socle, d'une lame de cuivre décorée du double *vajra* portant le *yin-yang* en son centre. Haut. 0 m. 181.

2. *Vajradhara* (D. 71.18). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains croisées sur la poitrine en *vajra-hūṃ-*

kāra-mudrā, la droite tenant le foudre et la gauche la clochette. Jupe invisible révélée par quelques plis sur les jambes et, devant, sur le trône, ainsi que par des nœuds sur les côtés. Torse nu, sans écharpe. Diadème à cinq lobes terminé à droite et à gauche par des ornements descendant sur chaque épaule d'où ils remontent en forme de flammes. Anneaux aux oreilles. Ceinture à festons de perles, bracelets, colliers se croisant sur la poitrine et dans le dos (*channavīra*). Cheveux coiffés en une coque surmontée d'un demi-*vajra*. Pas d'*ūrṇā*. Signes à la plante des pieds.

Bronze doré uniformément. Traces de laque bleue sur les cheveux, blanche aux yeux et rose à la bouche. Turquoises incrustées dans les parures. Fermé, sous le socle, d'une lame de cuivre décorée du *viçva-vajra*. Haut. 0 m. 113.

3. *Vajradhara* (D 71.17; pl. I, fig. II). — Assis à l'indienne sur le siège de lotus, les mains croisées sur la poitrine, (*vajra-hūṃ-kāra-mudrā*) tenant les attributs. Jupe à bordure ornée, retenue à la taille par une ceinture que ferme un bouton sur le devant. L'écharpe s'enroule deux fois autour des bras et vient toucher de ses deux extrémités le socle, en encadrant les genoux de la divinité. Diadème à cinq lobes terminé sur les côtés par des ornements descendant sur chaque épaule d'où ils remontent en forme de flammes. Colliers, bracelets aux poignets, aux bras et aux chevilles, disques ouvragés aux oreilles. Haut chignon surmonté du joyau. Mèches de cheveux ondulées descendant le long des bras. Deux tiges fleuries, qui semblent avoir été récemment ajoutées, montent de petits vases en calice placés au-dessus des coudes. Pas d'*ūrṇā*. Signes en forme de traits à la plante des pieds.

Bronze doré, patiné pour les parties nues, orné de pierreries roses et bleues dont bon nombre ont disparu. Cheveux, yeux et lèvres peints. Fermé, sous le socle, d'une lame de cuivre

décorée du double vajra portant en son centre le yin-yang. Haut. 0 m. 18.

DHYĀNI-BUDDHA.

VAIROCANA (Tib. : *rnam-par-snañ-mjad* ; —
pron. : *nam par nang mdzad*).

Premier des cinq Dhyāni-Buddha, Vairocana est figuré assis, revêtu de l'habit des moines et faisant de ses mains le geste de l'enseignement (*dharmacakramudrā*, tib. : *thabs dan ses-rab*). Il tient parfois la roue. Au Népal et au Tibet, ses représentations sont rares. Remplissant la fonction d'Ādi-Buddha, on le rencontre dans l'iconographie tibétaine paré comme un Bodhisattva, assis sur ses jambes croisées, les mains disposées en « *mudrā* des Six Éléments », l'index de la main gauche serré par les cinq doigts de la main droite. Il faut dire que cette forme de Vairocana n'est pas très fréquente. La collection tibétaine du Musée Guimet en présente pourtant un spécimen (coll. BACOT, n° 2392). La figurine n° 4 de notre collection qui montre un Vairocana aux ornements princiers, les mains faisant impeccablement le geste de l'enseignement, la paume de la main gauche tournée en dedans, le pouce et l'index de cette main touchant l'index de la main droite, peut-elle correspondre à cette image ? Nous tendons à l'affirmer. Les Dhyāni-Buddha que nous avons groupés sous la rubrique de Vairocana, chacun faisant un geste des mains légèrement différent, sont difficiles à reconnaître sûrement. C'est cependant avec certaines représentations de Vairocana que ces statuettes offrent les similitudes les plus nombreuses, car, si l'on tient compte d'identifications dont les auteurs font autorité, on peut voir que ceux-ci n'ont pas hésité à appliquer l'appellation du premier des Dhyāni-Buddha à des divinités

dont les mains « sont tenues devant la poitrine, pouces et index réunis », sans que la position traditionnelle de la *dharmacakramudrā* ci-dessus décrite soit, sur ces figurines, rigoureusement observée (BHATTACHARYYA, *The Indian Buddhist Iconography*, pl. VII, d ; WADDELL, *The Buddhism of Tibet or Lamaism*, p. 349, et voir aussi DENIKER, *Catalogue de la Vente G., Vairocana* n° 25). Nous laissons sa part au doute, surtout en ce qui concerne le bronze n° 7, représentant un dieu en prière.

4. *Vairocana* (D 71.18 bis). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains en *dharmacakramudrā*. Vêtu d'une jupe retenue à la taille par une ceinture à cabochon, le torse nu, portant tous les ornements des Bodhisattva. Diadème à cinq lobes. Cheveux relevés en un haut chignon que surmonte le joyau, longues boucles sur les épaules. *Ūṛṇā* ; signes à la plante des pieds.

Bronze doré, mat pour le visage, incrusté de pierreries translucides bleues. Cheveux, yeux et lèvres laqués. Haut. : 0 m. 118.

5. *Vairocana* ? (D 71. 20 ; pl. II, fig. III). — Assis à l'indienne, sans trône, les mains réunies devant la poitrine ; les doigts de la main droite, pliés, sont placés sur les doigts de la main gauche pareillement pliés, et les deux index se touchent en se redressant légèrement (*uttara-bodhimudrā*). Le vêtement à bordure ornée laisse l'épaule droite découverte. *Svastika* à la poitrine. *Ūṛṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces de laque sur les cheveux, les yeux et la bouche. Haut. : 0 m. 125.

6. *Vairocana* ? (D 71. 22). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains réunies comme à la statuette précédente, mais montrant les doigts croisés, les index relevés, se touchant

(*uttara-bodhimudrā*). Vêtement à bordure ornée laissant l'épaule droite nue. *Ūṛṇā*; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, corps patiné pour les parties nues. Traces de laque habituelles. Haut. : 0 m. 168.

7. *Dhyāni-Buddha*, ou *Buddha*, non identifié (D 71. 21). — Assis à l'indienne, sans trône, les mains jointes devant la poitrine, en prière (*namahkāramudrā*). Les deux épaules sont couvertes par le vêtement brodé. *Svastika* à la poitrine; *ūṛṇā*; devant l'*uṣṇīṣa*, qui est large et bas, plaque ronde et bombée, visible au milieu des cheveux bouclés. Signes à la plante des pieds.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces de laque. Fermé d'une lame de cuivre sans ornement. Haut. : 0 m. 149.

AKṢOBHYA (Tib. : *mi skyod-pa*; — pron. : *mi kyū pa*).

Dhyāni-Buddha de la deuxième triade, père spirituel de Vajrapāṇi. Il est figuré assis, la main droite abaissée, dans le geste d'appeler la Terre en témoignage (*bhūmisparçamudrā*), la main gauche dans le giron. Au Tibet, Akṣobhya peut représenter une forme du Buddha Gautama. Il est, en ce cas, appelé Vajrāsana (trône de diamant), du « nom donné au siège que le Sage Suprême occupait à Gayā ». Son aspect ne diffère de la forme ci-dessus décrite que par la présence d'un foudre (*vajra*), posé, sur le trône, devant la divinité, ou tenu en équilibre, sur la paume de la main gauche, dans le giron.

8. *Akṣobhya* (D 71. 23). — Assis à l'indienne sur un socle très bas formé d'un simple bandeau non décoré, la main droite prenant la Terre à témoin (*bhūmisparçamudrā*), la main gauche dans le giron portant le bol. Vêtement à bordure formée de petits plis, laissant l'épaule droite nue. *Ūṛṇā*; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Cheveux teintés de bleu. Haut. : 0 m. 126. Cf. BHATTACHARYYA, *I. B. I.*, pl. VII, fig. b ; *Catalogue de la vente G.*, n° 89.

9. *Akṣobhya* (D 71. 24). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains dans la position de celles de la statuette précédente, mais l'attribut manque. Une alvéole ronde marque dans la paume de la main gauche le point de fixation de l'objet disparu. Le vêtement très richement orné de bandes décorées revient sur l'épaule droite. L'*ūrṇā* a été arrachée. *Uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces de laque sur les cheveux, les yeux et la bouche. Haut. : 0 m. 228.

10. *Akṣobhya-Vajrāsana* (Buddha au Trône de diamant) (D 71. 9 ; pl. II, fig. IV). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, la main droite prenant la Terre à témoin, la main gauche, la paume marquée de la roue (?), dans le giron. Le foudre est posé devant le dieu, en dehors de l'angle formé par la superposition des chevilles. Le vêtement, à la bordure ornée de rinceaux, est drapé sur l'épaule gauche. L'épaule droite est nue. *Ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton rond ; plis au cou.

Bronze doré uniformément. Traces colorées habituelles. Haut. : 0 m. 113.

RATNASAMBHAVA (Tib. : *rin-byuñ* ; — pron. : *rin djong*).

Dhyāni-Buddha de la troisième triade, Ratnasambhava correspond au Buddha humain Kācyapa, le prédécesseur immédiat de Čākyamuni. Il paraît avoir été le moins populaire des cinq Dhyāni-Buddha. L'iconographie le montre assis, la main droite faisant le geste de la charité (*varamudrā*), la main gauche dans le giron. Son attribut est le joyau.

11. *Ratnasambhava* (D 71. 25 ; pl. III, fig. V). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, la main droite faisant le geste de la charité (*varamudrā*), la main gauche dans le giron. L'attribut manque. Le vêtement, légèrement orné sur les bords, est drapé sur le bras gauche. *Ūṛṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique ; plis au cou.

Bronze doré pour la robe et le trône, patiné pour le reste de la statuette. Traces colorées habituelles. Haut. : 0 m. 167.

AMITĀBHA (Tib. : 'od-dpog-med ; — pron. : *cū po med*).

Amitābha (Lumière Infinie), Dhyāni-Buddha de la quatrième triade et inspirateur céleste de Čākyamuni, réside dans le paradis d'Occident, au ciel Sukhāvātī, « mine de bonheur », dans un état de méditation paisible. Assis, les jambes croisées, il porte le bol sur ses deux mains réunies dans son giron.

12. *Amitābha* (D 71. 27). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains faisant le geste de la méditation (*dhyānamudrā*). Vêtement à bordure ornée. *Ūṛṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces colorées. Haut. : 0 m. 166.

13. *Amitābha* (D 17. 26 ; pl. III, fig. VI). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains en méditation (*dhyānamudrā*). Le vêtement largement décoré laisse l'épaule droite découverte. *Ūṛṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré uniformément. Traces colorées. Haut. : 0 m. 307.

14. *Amitābha* (D 71. 28). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains, jointes en méditation, portant le bol. Vêtement sobrement décoré en bordure, un pan revenant sur l'épaule droite. *Ūṛṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze, doré à la laque pour les parties nues. Traces colorées. L'intérieur du bol (*pātra*) est peint en rouge. Haut. : om. 13.

AMITĀYUS (Tib. : *Che-dpag med* ; — pron. : *tse pa med*).

Amitāyus (Vie infinie) est le nom donné à la forme mystique d'Amitābha. Les Tibétains rendent un culte particulier à Amitāyus en tant que Dispensateur de Vie Eternelle, tandis que les Chinois et les Japonais l'adorent sous l'aspect d'Amitābha. Divinité très populaire au Tibet, ses nombreuses images la présentent assise en méditation — elle peut être debout, exceptionnellement —, les deux mains dans le giron soutenant le vase d'ambrosie, son emblème, d'où monte une fleur. Amitāyus se distingue nettement des autres Buddha — l'Ādi-Buddha mis à part — par sa tenue toute ornée : il porte les treize parures des Bodhisattva et leurs vêtements. Ses longs cheveux, peints en bleu, retombent sur ses épaules. Sur les peintures sa couleur est le rouge vif (1).

(1) Le Musée Guimet possède une peinture tibétaine représentant Amitāyus au corps « couleur d'or », ce qui semble être une anomalie et appuyer la pensée de M. G. ROERICH (*Tibetan Paintings*, p. 55) suggérant qu'« apparemment il n'y a pas de règles canoniques prescrivant l'usage de certaines couleurs ». Il est peu admissible, en effet, que des artistes scrupuleux comme le sont les moines du Tibet négligent les ordres d'une systématisation iconographique parfaitement établie par les textes. M. ROERICH, qui a vécu parmi les peintres-lamas et connaît leurs méthodes, a ainsi observé que parfois ils représentaient « couleur d'or », ou rouge, Avalokiteçvara, dont la couleur rituelle est le blanc. Mais on sait, d'autre part, que sur les images népalaises (FOUCHER, *Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*, I, p. 108), Avalokiteçvara, prenant la couleur de son père spirituel Amitābha, figure toujours avec le teint rouge. Faut-il voir dans ces variantes une de ces distinctions qu'imposent les sectes ?

15. *Amitāyus* (D 71.29). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains réunies en méditation dans le giron. Le vase qu'elles supportaient a disparu. Jupe à bordure ornée, répandue sur le siège. Echarpe en forme de mantelet dans le dos, s'enroulant aux bras et encadrant les genoux ; deuxième écharpe passant en travers de la poitrine et se drapant sur l'épaule gauche. Colliers et anneaux d'oreilles à pendentifs. Sautoir, bracelets aux poignets, aux bras et aux chevilles. Diadème à cinq fleurons terminé de chaque côté par des ornements en forme de flammes. Haut chignon surmonté du joyau. Cheveux descendant en mèches bouclées jusqu'aux coudes. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze, laqué or pour la face et le cou, les mains et les pieds. Traces de laque colorée. Haut. : 0 m. 173.

16. *Amitāyus* (D 71.32). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus placé sur un socle mouluré. Ses mains, en méditation, tiennent le vase surmonté de la fleur épanouie. Vêtu d'une jupe collant au corps qui s'étale en plis sur le trône, et d'une écharpe passant sur ses bras et se relevant au-dessus des épaules en les encadrant. Dans le dos, l'écharpe forme châle. Porte toutes les parures. Diadème à trois lobes d'où tombe, devant, un feston de perles ; ornements remontant derrière les oreilles. Très haut chignon surmonté d'un joyau. Des boucles de cheveux descendent le long des bras. *Ūrṇā* indistincte.

Bronze noirci ; la tête, le cou et le diadème dorés à la laque. Cheveux peints en bleu ; l'envers du diadème peint en rouge. Fermé (sous le socle) d'une plaque non décorée. Haut. : 0 m. 142.

17. *Amitāyus* (D 71.31 ; pl. IV, fig. VII). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus. Porte sur ses deux mains jointes, exhaussées par deux petits tenons, le vase d'ambrosie d'où sortent quatre ornements lobés, incrustés de pierreries, trois d'entre

eux retombant et le quatrième s'élevant du vase. Jupe sans ornementation. Echarpe formant châle adapté aux épaules. Sautoir et collier à gorgerin, bracelets incrustés de pierreries aux bras et aux poignets, lourds pendants d'oreilles ovales. Diadème élevé à trois fleurons pointus. Des rubans tombent de chaque côté du diadème et se relèvent sur les épaules. Cheveux, dont des mèches descendent jusqu'aux coudes, coiffés en un haut chignon que surmonte un ornement lobé (joyau ?) qui dépasse le plus élevé des trois fleurons du diadème. Le même ornement indistinct ferme le diadème derrière la tête. Le front est pourvu de l'*ūrṇā*. Plis au cou ; signes sur la plante des pieds.

Bronze noirci, doré à la laque pour les parties nues. Turquoises et corail. Fermé d'une lame de cuivre gravée de l'ornement habituel : double *vajra* et *yin-yang*. Haut. : 0 m. 144.

18. *Amitāyus* (D 71. 30). — Assis à l'indienne, sans trône, les mains jointes dans le giron ne portant rien. Jupe à bordure ornée de légers rinceaux. Echarpe longue et mince, passant en travers de la poitrine, descendant le long des bras, s'en écartant en s'arrondissant, repassant sous les bras et venant, en flottant, contourner les genoux près desquels elle se termine. Parures nombreuses d'où les pierreries sont absentes et remplacées par des simulacres peints. Gros boutons ronds aux oreilles. Diadème à cinq fleurons, garni d'ornements en forme de flammes. Très haut chignon surmonté par le joyau, mèches de cheveux tombant jusqu'aux coudes. N'a pas l'*ūrṇā*.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces de laque colorée aux cheveux, aux yeux et à la bouche. Haut. : 0 m. 167.

AMOGHASIDDHI (Tib. : *don-grub* ; — pron. : *don dup*).

Amoghasiddhi, Dhyāni-Buddha de la cinquième triade, possesseur de la Puissance Magique infailible, est représenté assis

sur ses jambes croisées, la main gauche dans le giron, la paume en l'air, la main droite faisant le geste qui rassure (*abhaya-mudrā*).

19. *Amoghasiddhi* (D 71. 33 ; pl. IV, fig. VIII). — Assis sur le trône de lotus, la main droite ramenée devant la poitrine dans le geste qui rassure (*abhayamudrā*), la main gauche dans le giron. Vêtement, décoré de rinceaux sur les bords, laissant l'épaule et le bras droits nus. *Ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces de laque colorée. Fermé d'une lame de cuivre orné du double *vajra* portant en son centre le *yin-yang*. Haut. : 0 m. 165.

BUDDHA.

ÇĀKYAMUNI (Tib. : *Ça-kyā'tub-pa* ; — pron. : *Sakya thu pa*).

Çākyamuni, bien qu'il soit le Buddha par excellence issu des réincarnations successives du fondateur de la religion, est relégué dans le panthéon tibétain à une place peu importante, où il ne se distingue guère des six Buddha antérieurs. Ses représentations, nombreuses cependant, le montrent assis, ou debout, faisant de ses mains les gestes consacrés : « méditation », « enseignement », « prise en témoignage », « absence de crainte », etc., qui sont autant de symboliques allusions à des épisodes de sa légende. Il porte parfois le vase à aumônes (*pātra*) et sa couleur est d'or.

20. *Çākyamuni en abhayamudrā* (D 71. 1 ; pl. V, fig. IX). — Debout sur un socle rond à un seul rang de pétales de lotus, les pieds écartés, le genou droit un peu avancé, le corps légèrement hanché, la main droite levée dans le geste qui rassure, la main

gauche tenant l'extrémité plissée de la *saṅghātī*. Celle-ci plaque au corps et forme des plis arrondis, en laissant voir le bord inférieur du vêtement de dessous. Cheveux bouclés en spirales à gros reliefs réguliers. *Uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique, *ūrṇā*, plis au cou, lobes allongés. Le nez est busqué et la lèvre inférieure proéminente.

Etain laqué or. Les cheveux sont teintés de bleu. Fermé d'une lame de cuivre noir ornée. Haut. : 0 m. 445.

21. *Çākyamuni prenant la Terre à témoin* (D 71.2). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, la main droite appelant la Terre en témoignage (*bhūmisparçamudrā*), la main gauche dans le giron, la paume en l'air. Le vêtement, finement orné d'une bordure fleurie, revient sur l'épaule droite. *Uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton rond. L'*ūrṇā* a disparu ; signes en accolades sur la paume des mains et à la plante des pieds.

Bronze noirci, doré à la laque pour les parties nues. Traces de couleur. Haut. : 0 m. 245.

22. *Çākyamuni prenant la Terre à témoin* (D 71.5). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, les mains faisant le même geste que sur la statuette précédente. Vêtement à petite bordure ornée d'un dessin géométrique, laissant l'épaule droite nue. Signes habituels de la divinité.

Bronze, laqué or pour les parties nues. Traces de couleur. Haut. : 0 m. 136.

23. *Çākyamuni prenant la Terre à témoin* (D 71.3). — Assis à l'indienne, sans trône, les mains faisant le même geste que précédemment décrit. Fine ornementation guillochée au vêtement dont un pan revient sur l'épaule droite ; plis de la robe répandus sur le sol. *Ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Fermé d'une lame de cuivre non ornée. Traces de couleur. Haut. : 0 m. 157.

24. *Çākyamuni prenant la Terre à témoin* (D 71.7). — Même position, même geste.

Bronze, doré à la laque pour les parties nues. Haut. : 0 m. 121.

25. *Çākyamuni prenant la Terre à témoin* (D 71.4). — Même position, même geste.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Haut. : 0 m. 165.

26. *Çākyamuni prenant la Terre à témoin* (D 71.8). — Même position, même geste.

Bronze doré uniformément. Traces de couleur. Haut. : 0 m. 305. Cette statuette est identique de facture à la figurine n° 13 (Amitābha) et à la figurine n° 32 (Bhaiṣajyaguru) ⁽¹⁾.

BUDDHA PARÉ.

Image représentant Çākyamuni en Maitreya (cf. Mus, *Le Buddha paré, son origine indienne...*, B.E.F.E.-O., XXVIII, p. 153-278).

27. *Buddha paré* (D 71.6; pl. VI, fig. XI). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, prenant de la main droite la Terre en témoignage (*bhūmisparçamudrā*), la main gauche dans le giron. Le vêtement à bordure ornée de croisillons s'étale sur le trône, en éventail, devant les jambes croisées. Un pan du vêtement revient sur l'épaule gauche. N'a d'autres parures qu'un diadème peu élevé, à cinq fleurons inégaux et ornés de turquoises. Le ruban qui attache le diadème flotte sur les épaules. *Ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton aplati.

(1) Ces trois divinités forment une triade très populaire au Tibet et en Mongolie.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces de couleur. Haut. : 0 m. 139. Cf. GETTY, *op. cit.*, pl. VIII, c ; CÆDÈS, *op. cit.*, pl. XXIV ; COOMARASWAMY, *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts*, Boston, pl. XXXV, n° 21.1718 et 21.1835, pl. XXXIV.

BHAIṢAJYAGURU (Tib. : *sMan-bla* ; — pron. : *men la*).

Parmi les nombreuses divinités élevées par le Mahāyāna au rang de Buddha se trouve le Bhaiṣajyaguru, le dieu de la médecine, objet d'un culte fervent au Tibet, en Chine et au Japon. Dans les deux premiers de ces pays, il est le plus populaire d'un groupe de sept Tathāgata guérisseurs. Il est figuré assis sur le *padmāsana*, la main gauche dans le giron, portant habituellement le bol à médicaments. De sa main droite, il fait le geste qui répand les faveurs (*varamudrā*) et présente un fruit fusiforme, parfois attaché à une branche feuillue. C'est le myrobolan, le fruit qu'Indra avait offert au Buddha, indisposé par l'absorption de l'offrande des marchands, et qui avait fait recouvrer la santé au Prédestiné. Le myrobolan (*Terminalia*) est réputé pour ses propriétés astringentes et toniques ; c'est le produit d'un arbre qui pousse dans l'Inde et en Indochine. Parfois le dieu présente la fleur du myrobolan, au lieu du fruit. Sur les peintures, le corps de *sMan-bla* est peint en bleu et son vêtement rouge est brodé d'or.

28. *Bhaiṣajyaguru* (D 71. 13). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, la main gauche dans le giron tenant le bol à médicaments vide, la main droite abaissée, présentant, posé sur le médius, le fruit du myrobolan. Vêtement à bordure décorée de fleurettes découvrant l'épaule droite. *Urṇā* ; *uṣṇīṣā* surmonté d'un bouton conique ; signes à la plante des pieds.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Cheveux, yeux et lèvres peints. Fermé d'une lame de cuivre décorée du double *vajra* portant en son centre le *yin-yang*. Haut. : 0 m. 164.

29. *Bhaiṣajyaguru* (D 71.16). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus. La main gauche, dans le giron, montre à la paume une alvéole qui indique qu'elle portait primitivement le bol à médicaments, la main droite abaissée tient, entre le pouce et l'index, une branche de myrobolan avec le fruit. Vêtement à bordure ornée. L'*ūrṇā* a disparu. *Uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Cheveux, yeux et lèvres peints. Haut. : 0 m. 165.

30. *Bhaiṣajyaguru* (D 71.12). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, portant de la main gauche dans le giron le bol rempli de petits fruits ovoïdes, qui sont vraisemblablement les fruits, « de la grosseur d'une forte amande », d'une autre espèce de myrobolan. La main droite abaissée présente, entre le pouce et l'index, l'un de ces fruits. Vêtement non décoré. *Ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze, laqué d'or pour les parties nues. Traces colorées sur les cheveux, les yeux et les lèvres. Fermé d'une plaque de métal (sur laquelle on a passé de la laque rouge), ornée du double *vajra* portant en son centre le diagramme chinois dans un carré. Haut. : 0 m. 194.

31. *Bhaiṣajyaguru* (D 71.12b). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus. La main gauche tenait le bol qui manque, la main droite présente le myrobolan, serré entre le pouce et le médius. Vêtement largement orné sur les bords et revenant sur l'épaule droite. Pas d'*ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton rond.

Bronze, anciennement doré à la laque ; visage noirci ; les traces habituelles de peinture ont disparu. Haut. : 0 m. 215.

32. *Bhaiṣajyaguru* (D 71.14). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus et présentant de la main droite une branche fleurie. Le bol manque dans la main gauche. Vêtement décoré de méandres en bordure, grecque au bord de l'*antaravāsaka*. *Ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces de couleur. Haut. : 0 m. 167.

33. *Bhaiṣajyaguru* (D 71.15 ; pl. VI, fig. XII). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, la main droite présentant le myrobolan, le médius relevé, la main gauche dans le giron. Le bol a disparu. Le vêtement très orné laisse l'épaule droite nue. *Ūrṇā* ; *uṣṇīṣa* surmonté d'un bouton conique, signe dans la main droite.

Bronze doré uniformément, traces de couleur. Haut. : 0 m. 303.

B. — LES BODHISATTVA.

Les Bodhisattva sont des êtres parvenus à la dernière des transformations qui précèdent l'accession à l'état de Buddha. Sensibles et agissants, toujours présents parmi les hommes, quoiqu'invisibles, ils sont l'objet d'une dévotion fervente. Ils sont représentés tantôt sous l'aspect humain, tantôt sous l'aspect d'êtres à plusieurs bras et même à plusieurs têtes. Ils portent le costume royal, c'est-à-dire qu'à la pièce d'étoffe plus ou moins précieuse, de forme rectangulaire, qui entoure leurs jambes (le *paridhāna*), et au châle, transparent et brodé, qui couvre leurs épaules (l'*uttariya*), s'ajoute une complète parure de bijoux : diadème, colliers, pendants d'oreilles, bracelets, chevillères, bagues, ceinture orfèvrée. Le cordon brahmanique descend sur leur poitrine en passant sur leur épaule gauche. Ils ont ordi-

nairement l'*ūrṇā*, mais ne montrent pas l'*uṣṇīṣa*. Leurs mains prennent des poses variées (*mudrā*) ; souvent elles tiennent des attributs.

MAITREYA (Tib. : *byāms-pa* ; — pron. : *tcham pa*).

Maitreya est le successeur désigné du Buddha actuel. « Conformément à la règle, l'un des Buddha du passé, Ratnaçikhiṇ, l'a prédit de temps immémorial et Çākyamuni lui-même a, en la racontant, confirmé cette prédiction. » ⁽¹⁾ Il accomplit au ciel des dieux Tuṣita son dernier stage. Très anciennement vénéré, Maitreya est le seul bodhisattva que connaisse le Hīnayāna. Il est parfois représenté sous la forme d'un Buddha, cas peu fréquent, mais que l'on rencontre notamment dans la sculpture gandhārienne de l'époque tardive (V^e s. ap. J.-C.), et au Tibet, où Maitreya jouit d'une particulière faveur, car sur lui se concentrent toutes les espérances du peuple en un avenir meilleur. Il apparaît, en ce cas, dans l'iconographie tibétaine, assis à l'européenne, revêtu du costume monastique, les mains faisant le geste de l'enseignement. Mais les images le présentent plus souvent sous les traits d'un Bodhisattva, paré des ornements habituels, debout ou assis à l'européenne, les deux jambes pendantes (*pralambapādāsana*) ⁽²⁾, ou la jambe gauche repliée et la jambe droite pendante, ou encore,

(1) FOUCHER, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, II, 1, p. 231.

(2) Rappelons les variantes de la pose de Maitreya assis « à l'européenne » : le modèle gandhārien (v. FOUCHER, *Ibid.*, fig. 426, statue provenant de Sahri-Bahlol, Musée de Peshawar), aux jambes pendantes, chevilles croisées, et les représentations chinoises sculptées dans les grottes de Yun-kang et de Long-men (2^e moitié du V^e siècle — début du VI^e), aux tibias formant un X, croisés plus ou moins haut. Sur l'origine de la posture du Bodhisattva assis, les jambes pendantes, consulter HACKIN, *Guide-Catalogue...*, p. 19 et p. 55.

plus rarement, assis à l'indienne. Ses mains font le geste de l'enseignement (*dharmacakramudrā*) et tiennent deux branches fleuries de *campaka* supportant, à droite, la roue de la loi, à gauche, le vase à eau. Un petit *stūpa* peut figurer dans sa coiffure, une peau de gazelle est parfois jetée sur son épaule gauche et, quand il est debout, son écharpe est passée autour de ses hanches et nouée à gauche. Sa main droite esquisse alors le geste de l'argumentation (*vitarkamudrā*), ou celui de la charité (*varamudrā*), tandis que sa main gauche tient « la fleur blanche à cœur d'or » (*campaka*) supportant l'aiguïère (*maṅgalakalāṣa*).

34. *Maitreya* (D 71.54 ; pl. VII, fig. XIII). — Debout sur un socle de lotus (*viṣvapaḍma*), le corps fortement hanché à droite (formule *abhaṅga* ou *tribhaṅga*). La main droite fait le geste de l'argumentation (*vitarkamudrā*), la main gauche abaissée présente une fleur en bouton, très stylisée, aux proportions inusitées, posée sur un rameau feuillu. Le dieu est vêtu d'une jupe de mousseline collant aux jambes, plissée régulièrement, au milieu, à droite et à gauche de celles-ci, et formant une chute de plis de chaque côté du corps. L'écharpe, passant au-dessous de la hanche droite, est nouée au creux de la taille à gauche. Le torse est nu, sans parures, barrée par le fil sacré sous la forme d'une longue chaîne double ornée d'un motif de bijouterie (*yajñopavīta*). Au-dessus des coudes, cercles alourdis d'un losange de pierreries (*keyūra*) ; les lobes des oreilles, très distendus, ne portent pas de boucles ni de pendants. Ornaments pointus remontant des boucles de cheveux disposées sur les épaules. Diadème formé d'un simple bandeau orné de trois pointes espacées et d'un fleuron posé sur un nœud de ruban au-dessus de chaque oreille. Chignon d'ascète (*jaṭā-mukuta*), très fourni, surmonté d'une pointe (joyau ?). Des ornements

pareils à ceux des épaules sortent du chignon (petits *stūpa* emblématiques ? joyau ?). L'*ūrṇā* manque ⁽¹⁾.

Bronze laqué de deux ors ; peint, comme d'habitude, pour les cheveux, les yeux et la bouche, de rouge et de vert, pour simuler les pierreries. Traces de couleur verte sur les feuilles s'échappant de la main gauche. Haut. : om. 53.

35. *Maitreya* (D 71.53). — Debout sur un socle rond à un seul rang de pétales de lotus, le corps hanché à droite. La main droite fait le geste de la charité, le pouce replié sur la paume ; la main gauche abaissée, tient, entre le pouce et l'index, une tige en vrille, dont le prolongement a été brisé. Vêtu d'une jupe appliquée au corps, formant sur le devant une chute de plis qui part d'une ceinture fermée par un bouton rond. Le châle, appuyé à la hanche droite, est noué au-dessus du genou à gauche, passant en travers sur les jambes. Torse nu ; un seul

(1) Ce type de *Maitreya*, portant seulement la fleur, est de ceux qu'il n'est pas aisé de différencier de *Padmapāṇi*, car, sur les bronzes, la fleur de *campaka* est souvent semblable à la fleur du lotus. L'absence de la figurine d'*Amitābha* dans le diadème, le châle noué autour des hanches (argument qui n'est pas toujours décisif, nous le savons), la forme singulière et disproportionnée de la fleur en bouton, qui ferait croire qu'un artisan ignorant a hésité en façonnant l'attribut, ne sachant pas exactement s'il devait représenter un vase ou une fleur (voir à ce sujet, FOUCHER, *op. cit.*, t. II, I, p. 236, 237, fig. 418, 422), telles sont les raisons qui ont déterminé notre identification. Cf., pour le style, avec les *Padmapāṇi* népalais (IX^e-X^e s.) du Museum of Fine Arts de Boston, nos 17.2315 et 17.2316 du Catalogue de COOMARASWAMY. Cf., surtout, avec son prototype parfait, le *Maitreya* de la Collection BIANCHI, à Amsterdam, daté par SALMONY du XI^e siècle (ALF. SALMONY, *Delimiting question in Indian and Chinese sculpture*, *Eastern Art*, April 1929, p. 230, et pl. XII, fig. 6 ; reproduit, par suite d'une erreur d'impression, sous le nom d'*Avalokiteçvara*).

collier sur la gorge. Cordon brahmanique très long descendant verticalement de l'épaule au châle. Fil de perles aux poignets. Cheveux tombant en trois boucles sur les épaules. Haute mitre à trois lobes. Chignon élevé surmonté d'un bouton conique. Boutons d'oreilles formés de fleurons ovales. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze laqué de deux ors. Les cheveux seuls sont peints. Haut. : 0 m. 458.

36. *Maitreya* (D 71.11 ; pl. VIII, fig. XIV). — Assis à l'européenne, sur un coussin plat, posé sur un siège de forme rectangulaire, décoré de pétales de lotus, de rinceaux, de fils de perles, et de fleurons aux angles. La base de ce siège comporte une avancée arrondie sur laquelle se posent les pieds de la divinité. Les mains font le geste de l'enseignement et tiennent les tiges de deux branches fleuries, portant, à droite, la roue de la loi, à gauche, l'aiguillère. Parures habituelles des Bodhisattva. De la ceinture tombent, entre les genoux, des pendeloques de perles et la roue. Chignon surmonté d'un demi-*vajra* (?). Pas d'*ūrṇā*.

Bronze, laqué de deux ors pour le visage, les mains, les pieds, le diadème et les branches fleuries. Cheveux, yeux et bouche peints. Fermé d'une lame ornée du double *vajra* portant en son centre un cercle de folioles et, entre les pointes des *vajra*, un fond de petits ronds ciselés. Haut. : 0 m. 156.

ĀVALOKITEṢVARA (Tib. : *spyān-ras-gzigs* ; — pron. : *chen re xi*).

Populaire dans tous les pays mahāyānistes, Avalokiteṣvara est, au Tibet, le plus vénéré des dieux. C'est le dieu tutélaire, incarné sur terre en la personne du Dalaï-lama. Il revêt dans l'imagerie lamaïque de multiples aspects. On le reconnaît, le plus souvent, à la petite figuration de son père spirituel, le

Dhyāni-Buddha Amitābha, qui orne sa chevelure, et à ses attributs : le rosaire, le lotus rose et l'aiguière. Il porte habituellement une peau de gazelle sur l'épaule gauche. On le voit, sous la forme humaine, assis ou debout ; ses mains sont en prière ou font le geste de la charité, à moins qu'elles n'esquissent le geste de l'enseignement. Mais il peut encore avoir une, trois, cinq ou onze têtes et un nombre variable de bras dans des poses diverses.

37. *Avalokiteçvara* (D 71.48). — Assis dans l'attitude du délassement royal (*mahārājālāsana*), sur le trône de lotus ovale, la main droite sur le genou droit, la main gauche posée à plat, en arrière, sur le siège. Vêtu d'une jupe et d'une longue écharpe, il porte sur l'épaule gauche une peau de gazelle dont les pattes droites se nouent sur sa poitrine. Le diadème est un simple bandeau peu orné ; le chignon, séparé en trois mèches, est dressé à la façon de trois plumes d'autruche, serrées ensemble à la base par un ruban⁽¹⁾. Lourd collier à pectoraux, plaque de ceinture à pendeloques ; aux oreilles, anneaux non fermés d'où retombent des ornements indistincts. Pas d'*ūrṇa*.

Bronze laqué or, qui paraît argenté pour la jupe, le siège et l'écharpe. Les cheveux sont peints en bleu, les yeux et la bouche au naturel. Haut. : 0 m.203.

38. *Avalokiteçvara* (D 71.56 ; pl. VIII, fig. XV). — Assis sur un coussin formé d'un lotus, placé sur un trône rectangulaire,

(1) Cette coiffure paraît être une déformation, dans le sens de l'exagération et de la stylisation, du chignon que portent de nombreux Bodhisattva gandhâriens. Ce chignon est composé de trois mèches de cheveux ondulés qui sont relevées et pliées séparément, puis liées ensemble à la racine, de manière à former trois coques divergentes disposées, de front, à droite et à gauche.

largement ajouré, la jambe droite pendante, le pied reposant sur un petit lotus issu du siège, la jambe gauche repliée. La main droite, abaissée vers le genou droit, se relève en faisant la *mudrā* de l'argumentation, la main gauche repliée devant la poitrine montre la même pose des doigts. Le torse du dieu est nu ; une peau de gazelle est jetée sur son épaule gauche. La partie supérieure de ses jambes est couverte d'une peau de lion (caractéristique d'Avalokiteçvara, que le sculpteur a marquée ici de rayures, imitant le pelage du tigre) ; cette peau forme une sorte de caleçon, serré à la hauteur des reins par une ceinture de perles chargée de pendeloques et de festons. Collier à pectoraux, double sautoir, cordon brahmanique en perles, bracelets aux bras, aux poignets, aux chevilles, larges disques d'oreilles ajourés. Haut diadème à trois fleurons d'où tombent des guirlandes de perles sur les cheveux. Le chignon très élevé est formé de quatre torsades superposées surmontées du joyau (*cintāmaṇi*), d'où descendent deux flots de ruban sur les côtés. Les cheveux retombent en boucles nombreuses sur les épaules. *Ūrṇā*,

Etain laqué or, enrichi de pierreries simulées. Traces de couleurs aux places habituelles. Haut. : om.36.

SIMHANĀDA-AVALOKITEÇVARA.

(Tib. : *señ-ge sgra* ; — pron. : *seng ge djra*).

Forme simple d'Avalokiteçvara, spécialement invoquée pour guérir la lèpre. Le dieu est figuré monté sur un lion rugissant, portant ses attributs habituels.

39. *Simhanāda-Lokeçvara* (D 71.39 ; pl. IX, fig. XVI). — Assis, la jambe droite pendante, le pied soutenu par un tabouret fait d'un lotus, sur un coussin formé d'un lotus épanoui, lequel est posé sur le dos du *vāhana*. Le lion est remplacé par l'unicorne (*ki-lin*) — animal fabuleux, d'origine chinoise, symbole de paix

et de prospérité, l'un des quatre animaux « qui donnent des présages » —, debout et mugissant. Le socle est un lotus allongé rectangulairement, arrondi aux coins, à un seul rang de pétales. La main droite du dieu, appuyée sur le genou droit, tenait un rosaire dont on voit encore deux grains. La main gauche est posée au bord du coussin, derrière le genou gauche et tient la tige d'un lotus. La partie supérieure de la fleur manque. Jupe et écharpe. Ornaments habituels, diadème à cinq lobes, chignon surmonté d'un demi-*vajra*, aux oreilles anneaux non fermés ornés de pendeloques. Peau de gazelle sur l'épaule gauche. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze doré, et peint. Cheveux, yeux et bouche colorés comme d'habitude. La queue, la crinière, les sourcils et les ergots de la monture sont peints en rouge, ainsi que l'intérieur de sa bouche ouverte et la houpette qui orne son poitrail. Les dents et les yeux selon la nature. Quelques pierreries sont encore en place. Fermé par une lame décorée du double *vajra* portant en son centre un cercle de folioles. Haut. : 0 m. 168.

40. *Siṃhanāda-Avalokiteṣvara* (D 71.35). — Assis dans la posture du délassement royal, sur le lotus épanoui que supporte un trône rectangulaire formé de six marches à redents, séparées à la troisième par une partie ajourée. La main droite est posée sur le genou droit ; la main gauche, placée sur le siège, tient la tige du lotus, la fleur se trouvant à la hauteur de la tête du dieu. Jupe collante ; peau de gazelle sur l'épaule gauche, collier à pendeloques, bracelets, ceinture ornée, boucles d'oreilles en fleurons. Pas de diadème : un simple cercle, décoré d'un demi-fleur sur le devant, enserre, à sa base, le chignon assez haut, roulé en colimaçon et sommé par un ornement indistinct, triangulaire, creusé de trois alvéoles pour des pierreries. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze laqué or. Cheveux, yeux et bouche peints comme d'habitude. Traces de couleur sur les pierreries simulées des parures. Haut. : 0 m.16.

Cf. COOMARASWAMY, *Catalogue of the Indian Collections...*, II.13154, pl. LXXX; BHATTACHARYYA, *op. cit.*, pl. xx, a, et p. 36 : « The lion, which is found in almost all the images, may also be absent in bronzes ».

PADMAPĀṆI.

Forme simple d'Avalokiteçvara. Le dieu est le plus souvent représenté debout, la main droite, à peu d'exceptions près, dans la pose de la charité (*varamudrā*), la main gauche tenant la longue tige d'un lotus. Dans certains cas, ses mains tiennent chacune une fleur de lotus supportant d'une part le vase, de l'autre le rosaire.

41. *Padmapāṇi* (D 71.55 ; pl. X, fig. XVIII). — Debout sur un socle rond, à deux rangs de pétales de lotus, posé sur un trône carré, à moulurations et à redents. De la partie postérieure de ce trône monte une gloire à bordure de flammes, qui épouse la forme du dieu. La main droite fait le geste de la charité, la main gauche ramenée devant la poitrine tient la tige ondoyante du lotus, les doigts faisant le geste de l'argumentation. Vêtu d'une jupe collante révélée seulement par des plis arrondis sur les jambes et retenue par une large ceinture orfèvrerie garnie de festons de perles. Une écharpe étroite encadre les épaules du dieu, une autre écharpe simulée est drapée sur l'épaule gauche. Colliers, gorgerin, bracelets, cordon brahmanique formé de deux rangs de perles, boutons d'oreilles. Le haut chignon disparaît derrière une tiare très élevée composée de trois pointes lancéolées attachées sur un bandeau ⁽¹⁾. Une petite figure

(1) Pour la forme particulière du diadème, cf. les pièces *pāla* nos 19. 801 et 21. 1835, reproduites in COOMARASWAMY, *Port-Folio of Indian art*.

d'Amitābha se voit sur le lobe le plus haut. Importants ornements de ruban de part et d'autre des oreilles. *Ūṛṇā*.

Etain laqué or uniformément. Traces de couleur bleue sur les cheveux. Haut. : om.69.

AVALOKITEṢVARA À QUATRE BRAS.

Forme d'Avalokiteṣvara à une tête et à quatre bras, dont deux sont ramenés devant la poitrine dans le geste de la prière (*namahkāramudrā*), tandis que les deux autres, s'élevant, tiennent, à droite, un chapelet, à gauche un lotus. Cette forme est incarnée sur terre par le Dalaï-lama de Lha-sa.

42. *Avalokiteṣvara* (D 71.37). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus ; la main droite supérieure, médium et pouce joints, a perdu son attribut (le chapelet), la main gauche supérieure tient un bouton de lotus sur sa tige ; les deux mains inférieures sont dans l'attitude de la prière. Jupe, torse nu, pas d'écharpe ; colliers, bracelets, boutons d'oreilles, diadème à cinq fleurons ; haut chignon surmonté d'un fleuron (?). Sur le devant du chignon, derrière le diadème, petite figure d'Amitābha. *Ūṛṇā*.

Bronze, laqué or pour la figure, les mains et les pieds. Cheveux, yeux et lèvres peints comme d'habitude. Haut. : om. 22.

43. *Avalokiteṣvara* (D 71.36 ; pl. IX, fig. XVII). — Assis à l'indienne, dans la même position que le précédent, les deux mains supérieures portant leurs attributs, le rosaire et le lotus. Jupe et châle dissimulant en partie la peau de gazelle. Toutes les parures. Petite tête d'Amitābha sommant le chignon. L'*Ūṛṇā* a été arrachée.

Bronze doré, patiné pour les parties nues, orné de corail et de turquoises; les cheveux, les yeux et les lèvres peints comme d'habitude. Haut. : 0 m. 232.

ĀRYĀVALOKITEÇVARA (Tib.: *'phags-pa*
spyan-ras gzigs; — pron. : *pag pa chen re zi*).

Forme complexe d'Avalokiteçvara, très populaire au Tibet. Elle présente onze têtes dont neuf sont disposées sur trois rangs par trois; la onzième est celle d'Amitābha. La divinité peut n'avoir que six bras: les deux bras normaux sont en prière, les autres tiennent le rosaire et la roue, le lotus et l'arc. Quand les bras sont plus nombreux, ils tiennent le livre, le vase, le joyau, le bol, le foudre, le glaive, l'aiguïère, la coupe cranienne, l'étendard, la clochette, etc. Āryāvalokiteçvara est figuré debout ou assis.

44. *Āryāvalokiteçvara* (D 71.38; pl. XI, fig. XIX). — Debout sur un socle ovale formé d'une fleur de lotus à un seul rang de pétales retombants. Les onze têtes sont disposées comme ci-dessus décrit. Neuf de ces têtes, ceintes de diadèmes à cinq lobes, ont une expression souriante et douce, les trois premières particulièrement; celles du haut sont moins sereines et la dixième montre des traits courroucés (yeux exorbités, sourcils saillants); cette dernière porte d'ailleurs la couronne et les boutons d'oreilles ornés de têtes de mort, l'œil frontal, des divinités terribles. Le dieu a huit bras. Les deux bras normaux sont ramenés devant la poitrine, en prière. Les six autres bras s'écartent de son corps. Les mains droites ont perdu les attributs qu'elles tenaient entre le pouce et le médus (livre, vase, joyau, foudre, bol ou roue). La main inférieure droite, abaissée, montre un œil dans la paume. Les mains gauches ont gardé, de haut en bas, un lotus, dont on ne voit plus que la tige, l'arc et la flèche

réunis, et l'aiguière. Jupe, châle, longue écharpe aux extrémités redressées en forme de flammes, peau de gazelle. Ceinture à nombreux festons de perles, colliers et sautoir, bracelets, boucles d'oreilles rondes. Les neuf têtes inférieures n'ont pas l'*ūrṇā*.

Bronze doré uniformément, peint aux couleurs habituelles pour les cheveux, les yeux et la bouche. Haut. : 0 m. 203.

MAÑJUÇRĪ (Tib. : *'jam-dpal* ; — pron. : *djam pal*).

Mañjuçrī incarne la Sagesse transcendante triomphant de l'Ignorance, et ses attributs sont l'épée, l'arme avec laquelle il combat, et le livre, qui symbolise sa science parfaite. Cette divinité est particulièrement vénérée au Tibet Oriental. Représenté debout, ou assis, les jambes croisées sur un siège de lotus, Mañjuçrī fait de la main droite le geste de la charité, de la main gauche le geste de l'argumentation, et de ses mains montent deux lotus supportant chacun l'un des emblèmes. Il peut encore apparaître la main droite levée, brandissant l'épée, et la main gauche dans le giron, tenant le bol. On connaît quatorze formes de Mañjuçrī, différant par la posture et par le nom. L'animal favori de Mañjuçrī est le lion.

45. *Mañjuçrī* (D 71.42). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, il tient de sa main droite en charité la tige du lotus, et de la fleur de celui-ci jaillit une épée. La main gauche levée, pouce et index joints, tient une autre tige de lotus dont la fleur supporte le livre surmonté du joyau. Jupe sans ornementation répandue sur le siège en vagues stylisées. Longue écharpe, formant châle sur les épaules, s'enroulant sur les bras et descendant jusqu'au trône. Parures des Bodhisattva. Diadème à cinq lobes. Haut chignon surmonté d'un ornement indistinct, fleur ou joyau, d'où retombent des festons de perles. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze, doré à la laque pour le visage, les mains et les pieds. Traces colorées habituelles sur les cheveux, les yeux et la bouche. Haut. : 0 m. 143.

46. *Mañjuçrī* (D 71.43 ; pl. XI, fig. XX). — Assis à l'indienne sur le trône de lotus, brandit de sa main droite l'épée, et tient de la main gauche la tige ondoyante du lotus, dont la fleur porte le livre surmonté d'une perle. Vêtu d'une jupe appliquée sur les jambes et d'une mince écharpe. Parures habituelles. Etroit diadème en bandeau, surmonté de trois fleurons, fermé par un ruban que terminent deux fleurons sur les côtés. Haut chignon orné d'une perle enflammée et de trois pendeloques retombantes qui enferment l'édifice des cheveux. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze couvert d'un vernis rougeâtre, doré à la laque pour les mains, les pieds, le visage et les ornements. Cheveux, yeux, et bouche peints. Haut. : 0 m. 12.

47. *Mañjuçrī* ? (D 71.52). — Debout, les pieds posés sur une petite plaque de métal fixée par deux vis à un socle plat, rectangulaire et orné de rinceaux. Les bras retombent le long du corps ; la main droite, en charité, montre un signe rond dans la paume ; dans la main gauche passe la tige d'un lotus supportant un objet indistinct, qui pourrait être le livre de *Mañjuçrī*, ou le vase (*kalāṣa*) de Maitreya, à hauteur de l'épaule. Vêtu d'une courte jupe collante terminée par un bourrelet aux genoux ; une ceinture formée de trois épaisseurs, avec une plaque sur le devant, ornée de festons pendants, tient la jupe à la taille. La poitrine est nue, barrée par le cordon brahmanique, et ornée de deux colliers. Cercles aux poignets, aux bras. Pas de boucles d'oreilles. Coiffé d'un diadème formé d'un bandeau en accolade que surmonte un bouton sur le devant ; nœuds de ruban dépassant de chaque côté (cette coiffure est presque identique à celle de la

figurine D 71.43). Le chignon, pas très élevé, se distingue mal d'un ornement qui le domine et qui est indéfinissable. Les cheveux continuent la forme allongée des lobes d'oreilles en deux boucles qui retombent sur les épaules. Œil frontal (?).

Bronze doré à la laque. Traces de couleur sur les cheveux, les yeux et la bouche. La statuette, aplatie sur sa face postérieure, semble destinée à être appuyée contre une paroi. Elle est privée de cavité intérieure pouvant contenir le « corps spirituel », ce qui fait supposer qu'elle était primitivement fixée à un deuxième socle renfermant le dépôt sacré. Haut. : 0 m. 161.

SIMHANĀDA-MAÑJUGHOṢA

(Tib. : 'jam-dpal sgra señ ; — pron. : *djam pal djra seng*).

Forme simple de Mañjuçrī. Le dieu est assis, la jambe droite pendante, sur un lion. Les mains font le geste de l'enseignement (*dharmacakramudrā*) et les attributs sont supportés par des fleurs de lotus.

48. *Simhanāda-Mañjughoṣa* (D 71.44 ; pl. XII, fig. XXI). — Assis dans la posture du délassement royal sur le lion debout et rugissant, la jambe droite pendante, le pied posé sur un lotus issu du trône, la jambe gauche ramenée devant lui. Les deux mains font le geste de l'enseignement. De chacune des mains part la tige d'un lotus qui, à partir du coude, se change en une branche feuillue sortant d'un petit calice et portant l'emblème. La branche droite, perdue, devait porter l'épée ; la gauche, encore en place, montre le livre surmonté de la perle. Jupe, deux écharpes, dont l'une forme châle sur les épaules et s'enroule autour des bras, tandis que l'autre, passant autour de la taille, se noue sous la poitrine. Parures habituelles, diadème à cinq lobes, haut chignon terminé par le joyau. L'*ūrṇā* manque.

Bronze doré et peint, incrusté de turquoises et de corail. La queue, la crinière, les sourcils et les ergots de la monture sont peints en vert ; la bouche et les yeux aux couleurs naturelles. Fermé d'une lame de cuivre décorée d'un double *vajra* au centre orné de folioles. Haut. : 0 m. 168.

SIMHANĀDA-MĀÑJUÇRĪ.

Autre forme humaine de Mañjuçrī. Le dieu est assis à l'indienne sur un lion, les mains faisant le geste de l'enseignement, la tige du lotus bleu enroulée autour du bras gauche, la fleur au niveau de l'épaule.

49. *Simhanāda-Mañjuçrī* (D 71.45 ; pl. XII, fig. XXII). — Assis à l'indienne sur un coussin fait d'un lotus, posé sur le dos de l'unicorne (*ki-lin*) couché et mugissant. La main droite fait le geste de l'argumentation. La main gauche, dans le giron, est creusée d'une alvéole ronde dans la paume, ce qui montre qu'un attribut partait de cette main. Parures habituelles, châle, écharpe et jupe à bordure ornée. Haut chignon surmonté d'un demi-*vajra*. Pas d'*ūrṇā*.

Bronze doré et peint, incrusté de pierreries. La monture est peinte en bleu pour la queue, la crinière, etc., la bouche et les yeux sont aux couleurs naturelles, la houpette du poitrail est rouge. Fermé d'une lame de cuivre portant en son centre le *yin-yang*. Haut. : 0 m. 16.

DHARMADHĀTU-MĀÑJUÇRĪ (Tib. : *chos dbyiṅs gsuṅs dbaṅ* ; — pron. : *tcheū djings sung wang*).

Forme tantrique de Mañjuçrī, à trois ou quatre têtes et à six ou huit bras. Assis sur un siège de lotus, le dieu fait le geste de l'enseignement de ses mains normales ; les six autres mains portent l'épée, le livre, la flèche, l'arc, la clochette, etc.

50. *Dharmadhātu-Mañjuçrī* (D 71.46 ; pl. XIII, fig. XXIII). — Assis à l'indienne sur le siège de lotus. A quatre têtes et huit bras ; les bras normaux sont ramenés devant la poitrine, les mains dans le geste de l'enseignement (?), les six autres mains, faisant le même geste des doigts, s'écartent du corps. De tous les attributs, l'arc seul subsiste. Vêtu d'une jupe à bordure très ornée et d'une écharpe qui descend jusqu'au sol en deux ornements égaux. Toutes les parures des Bodhisattva, diadèmes à cinq lobes, haut chignon surmonté par un demi-*vajra*. Les quatre visages ont une expression souriante et portent l'œil frontal.

Bronze doré uniformément. Traces de couleur habituelles sur les cheveux, les yeux et les lèvres ; l'intérieur des diadèmes est peint en rouge. Imitations de pierreries en couleurs. Fermé par une lame de cuivre portant le *yin-yang* en son centre. Haut. : 0 m. 117.

SAMANTABHADRA

(Tib. : *kun-tu bzah-po* ; — pron. : *kun tu zang po*).

Samantabhadra, principal dieu des *Bon-po*, qui fut le Buddha primordial de certaines anciennes sectes du nord, est l'émanation du Buddha céleste Vairocana. Il porte les ornements des Bodhisattva et tient son emblème, le joyau, de la main gauche (le *cintāmaṇi* peut sortir d'un lotus bleu placé à la gauche du dieu), tandis que sa main droite fait le geste de l'argumentation (*vitarkamudrā*). Il est habituellement assis sur un éléphant.

51. *Samantabhadra* (D 71.34 ; pl. XIII, fig. XXIV). — Assis sur un coussin formé d'un lotus, posé sur le dos de l'éléphant qui lui sert de monture, la jambe droite pendante, le pied droit appuyé sur un petit lotus issu du siège, la jambe gauche repliée. Les deux mains, faisant toutes deux le geste de l'argumentation, tiennent chacune la tige d'un lotus, brisée à partir d'un calice

situé dans la région des coudes. Jupe, châle à bordure et semé d'étoiles, écharpe retombant sur le flanc droit de la monture. Ornaments princiers habituels, diadème à cinq lobes, haut chignon dont le bouton terminal a été cassé. L'*ūrṇā* manque.

Bronze doré et peint, patiné pour les parties nues, incrusté de pierreries. Traces de couleur sur les cheveux, les yeux et la bouche. Fermé par une lame de cuivre décorée d'un double *vajra* au centre orné de folioles. Haut. : 0 m. 167.

BODHISATTVA INDÉTERMINÉS.

52. *Bodhisattva* indéterminé, prêchant (D 71.49). — Assis à l'indienne sans trône, la main droite faisant le geste de l'argumentation (*vitarkamudrā*), la main gauche dans le giron, la paume en l'air, médus et annulaire relevés, portant les traces d'un attribut qui devait être collé ou soudé. Vêtement couvrant les deux épaules, jupe serrée à la taille par un ruban. Diadème à cinq lobes ; haut chignon en coque, surmonté du joyau posé sur un fleuron ; cheveux retombants en mèches souples jusqu'aux coudes, gros boutons d'oreille ; pas de bracelets aux bras, mais bracelets aux chevilles ; colliers de perles remplissant de deux doubles festons toute la surface du décolleté carré. Pas d'*ūrṇā*, signes à la plante des pieds.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces colorées habituelles. Haut. : 0 m. 168.

53. *Bodhisattva* indéterminé (D 71.50). — Identique au précédent, sauf en ce qui concerne la position des mains. La main droite, ouverte comme en *abhayamudrā*, est ramenée devant la poitrine, perpendiculairement à celle-ci ; la main gauche dans le giron, au lieu d'être placée sur la plante du pied droit, est un peu relevée, les doigts à demi pliés comme ceux de la main droite. Trace d'*ūrṇā* encore visible.

Bronze doré, patiné pour les parties nues. Traces colorées habituelles. Fermé d'une lame^{3r} de cuivre non ornée. Haut.: 0 m. 167.

DIVINITÉS FÉMININES.

Ce n'est qu'au milieu du IV^e siècle que l'adoration du « principe féminin » fut introduite dans le système religieux du Mahāyāna, par suite de l'expansion des doctrines çivaïstes, sous la forme du culte à la déesse Tārā. Au VII^e siècle, cette déesse prit deux aspects, et plus tard ses formes se multiplièrent. A chaque Dhyāni-Buddha correspond une Tārā qui emprunte sa couleur rituelle. L'iconographie bouddhique du Tibet connaît trente et une formes de Tārā ; les plus vénérées sont la Tārā verte et la Tārā blanche qui ont rang de Bodhisattva. D'autres déesses existent en grand nombre à côté des Tārā, ayant, elles aussi, parfois, rang de Bodhisattva, mais aucune ne connaît la popularité de la grande Sauveuse, née d'une larme d'Avalokiteçvara le miséricordieux.

TĀRĀ VERTE (Tib. : *sgrol ljan* ; — pron. : *grol djang*).

La Tārā verte est l'« énergie féminine » d'Avalokiteçvara, et représente, en quelque sorte, sa manifestation phénoménale. Elle a été incarnée sur terre par la princesse Bhṛkuṭī, femme du roi Sroṅ-bcan-sgam-po. De couleur verte sur les peintures, en évocation du teint foncé de la fille du roi népalais, elle est figurée assise, légèrement hanchée, sur un trône formé par un lotus, le pied droit pendant appuyé à une fleur de lotus (*sukhā-sara*). Sa main droite abaissée fait le geste de la charité et tient une branche de lotus, sa main gauche fait le geste de l'argumentation et tient un lotus bleu.

54. *Tārā verte* (D 71.60). — Assise sur le trône de lotus, la jambe droite pendante, le pied reposant sur un petit lotus issu du trône, la jambe gauche repliée ; la main droite fait le geste de la charité, la gauche, tenant la tige du lotus, fait le geste de l'argumentation. Le lotus est l'*utpala* de la *Tārā verte*, à la corolle épanouie, au cœur fermé. Vêtue d'une jupe collante, révélée seulement par un bourrelet marqué aux chevilles, des plis appuyés au siège, et retenue au-dessous de la taille par une ceinture dont le fermoir est orné. Une large écharpe passe en travers de la poitrine, sans flotter comme d'habitude. Double collier de perles, très long ; bracelets aux poignets et aux chevilles ; brassards faits de fleurons accumulés en pointe ; pendentif attaché par un ruban. Coiffure bizarre, irrégulièrement composée. Une résille sur laquelle viennent s'ajouter trois fleurons, cache, à gauche, le chignon ; celui-ci est visible à droite ; il est enroulé, et forme un anneau posé verticalement sur le haut de la tête, légèrement déplacé vers la droite. Deux festons de perles et une pendeloque garnissent la partie des cheveux laissée à découvert par la coiffure posée en arrière, loin du front. Ornaments derrière les oreilles. Aux oreilles, anneaux massifs. *Ūṛṇā*.

Bronze, doré à la laque pour la tête seulement. Traces colorées sur les cheveux et les yeux. Haut. : 0 m. 148.

55. *Tārā verte* (D 71.64). — Analogue à la précédente en ce qui concerne la posture. L'*utpala* à la tige feuillue se dresse le long du bras gauche. Jupe à bordure ornée, deux écharpes ; collier de perles, collier à ornements festonnés, bracelets aux poignets, aux bras et aux chevilles, boucles d'oreilles en rosace, diadème à cinq lobes, ornements en forme de flammes, partis du diadème, remontant des épaules. Les cheveux pendent en mèches ondulées sur les bras et sont dressés en une simple torsade qui retombe en " queue de cheval " dans le dos,

comme une coiffure inachevée. Un ornement en forme de flamme décore le devant de cette coiffure, derrière le diadème. L'*ūrṇā* est effacée ; un signe marque la plante du pied gauche.

Bronze, doré pour les parties nues. Traces colorées. Fermé d'une plaque ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 172.

56. *Tārā verte* (D 71.64 bis ; pl. XIV, fig. XXV). — Assise sur le trône de lotus placé sur un petit socle, dans la pose de la précédente. L'*utpala* sortant du trône passe autour du bras gauche. Jupe collante que retient une ceinture à festons de perles. Châle terminé en écharpe étroite, s'enroulant aux bras et se redressant au-dessus des coudes. Peau de gazelle sur l'épaule gauche, formant baudrier sur la poitrine. Colliers et sautoirs de perles, bracelets, brassards et chevillères, boucles d'oreilles rondes à rosaces. Diadème à cinq lobes ; haut chignon à trois bulbes superposés, terminé par le joyau (?). *Ūrṇā*.

Bronze, doré pour le visage, les mains et les pieds. Traces colorées aux places habituelles. Haut. : 0 m. 131.

TĀRĀ BLANCHE (Tib. : *sgrol-dkar* ; — pron. : *grol kar*).

La *Tārā blanche* n'est pour les Tibétains qu'une forme de la « *Tārā originale* », la *Tārā verte* ; elle est l'objet d'une particulière ferveur, en Mongolie. C'est l'autre épouse du roi Sroṅ-bcan-sgam-po, la princesse chinoise à la peau claire, qui l'a incarnée sur terre. Sa couleur est le blanc ; montrant un léger hanchement, elle est assise à l'indienne sur ses jambes croisées (*vajrāsana*), et ses mains, dans la même attitude que celles de la *Tārā verte*, tiennent deux lotus blancs aux fleurs épanouies. Elle porte l'œil frontal et présente parfois des yeux sur la paume de ses mains et à la plante de ses pieds.

57. *Tārā blanche* (D 71.62 ; pl. XIV, fig. XXVI). — Assise à l'indienne sur le trône de lotus dans la pose ci-dessus décrite, les deux mains ayant conservé leurs emblèmes. Jupe, châle et écharpe, collier de perles, colliers à pectoraux, bracelets, boucles d'oreilles, ceinture avec fermoir à pendeloques et festons de perles. Diadème à cinq lobes. Chignon surmonté du joyau et décoré de festons de perles. Le reste des cheveux séparé par une raie derrière la tête, retombe en mèches sur les épaules et les bras. Œil frontal, œil dans les paumes et à la plante des pieds.

Bronze, doré à la laque pour le visage, les mains, les pieds (or jaune), et les ornements (or vert). Traces colorées. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 123.

58. *Tārā blanche* (D 71.61). — Assise à l'indienne sur le trône de lotus posé sur un soubassement mouluré formant un socle. Les mains font les gestes habituels, mais le lotus de gauche part du trône, passant sous le bras, et le lotus de droite manque. Jupe collante marquée par des plis réguliers sur les jambes, écharpe étroite, voltigeante. Long collier de perles doublé d'un collier uni, collier à pectoraux, cercles aux poignets et aux bras, fils de perles aux pieds, anneaux à pendentif aux oreilles. Fin diadème découpé, à cinq lobes, garni d'ornements de ruban remontant derrière les oreilles. Traitement particulier des cheveux : au lieu de tomber en mèches sur les bras, ils sont coiffés en un gros et long catogan que le hanchement de la déesse envoie sur l'omoplate droite. Le haut chignon est serré en gerbe (*jaṭā-mukuṭa*), dominé par une perle et décoré d'ornements retombant sur les côtés. Œil frontal, œil dans chaque paume et à la plante des pieds.

Bronze, doré à la laque pour le visage, les mains et les pieds. Traces colorées. Haut. : 0 m. 144.

59. *Tārā blanche* (D 71.63). — Analogue à la figurine D 71. 62. Les lotus partant des mains encadrent les deux épaules. Jupe, châle et écharpe. Toutes les parures, diadème à cinq lobes orné de fleurons, haut chignon surmonté du joyau et décoré de perles. Œil frontal, un œil dans chaque paume et à la plante des pieds.

Bronze, laqué de deux ors, identique à D 71. 62. Traces colorées. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* portant le *yin-yang* en son centre. Haut. : 0 m. 129.

UṣṇīṣAVIJAYĀ (Tib. : *gcug-tor rnām-par rgyal-ma* ; — pron. : *tsug tor nam par gyal ma*).

Uṣṇīṣavijayā, une des plus anciennes divinités féminines, est très populaire au Tibet et en Mongolie. Elle est toujours représentée assise, les jambes croisées. Elle possède trois têtes, pourvues de l'œil frontal, et huit bras. Les deux mains normales tiennent le double *vajra* devant la poitrine ou peuvent faire le geste de l'enseignement ; les mains inférieures sont ordinairement en méditation, tenant le vase de fortune, mais la main droite peut faire le geste de la charité, tandis que la gauche tient le vase. Les autres mains portent une image du Buddha Amitābha, la flèche, l'arc, le lasso ou le *vajra* et l'une d'elles fait le geste qui rassure (*abhaya mudrā*). Les cheveux sont coiffés en un haut chignon derrière le diadème ; ce chignon présente parfois une petite représentation de Vairocana.

60. *Uṣṇīṣavijayā* (D 71. 65). — Assise à l'indienne sur le trône de lotus, la divinité a trois têtes marquées chacune de l'œil frontal ; deux de ces têtes ont une expression douce, celle de gauche montre une expression irritée et mauvaise. Les huit bras ont perdu leurs attributs. Jupe, châle et écharpe, parures des

Bodhisattva, haut chignon formé de deux bulbes et surmonté du joyau. Œil dans la main inférieure droite, en charité, et dans la main supérieure gauche, faisant le geste qui rassure.

Bronze doré, patiné pour les parties nues, incrusté de turquoises et de corail. Les cheveux, les yeux et la bouche sont peints, ainsi que l'envers des couronnes. Fermé d'une plaque ornée du double *vajra* portant en son centre le *yin-yang*. Haut. : 0 m. 18.

SITĀTAPATRĀPARAJITĀ

(Tib. : *gdugs-dkar čan-ma*; — pron. : *dug kar tchan ma*).

Sitātapatrāparajitā, « l'Invincible au Parasol blanc », porte l'un des noms d'Avalokiteçvara (FOUCHER, *Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*, I, p. 110), dont elle est peut-être une *çakti*; elle est également considérée comme une forme de Tārā. La déesse est représentée assise, le visage, à l'expression douce, marqué de l'œil frontal. Elle montre habituellement trois têtes, parfois quatre, et huit bras; ses mains tiennent un ou deux parasols, la roue, l'arc, la flèche, le livre, le lacet, le foudre ou la clochette. Dans sa forme la plus simple, elle n'a qu'une tête et deux bras; a'ors, la main droite est en *abhayamudrā*, tandis que la gauche tient le parasol. C'est sans doute ce type que représente la figurine D 71.58.

61. *Sitātapatrāparajitā* ? (D 71.58). — Assise à l'indienne sur le trône de lotus, le bras droit abaissé, mais la main relevée dans le geste qui rassure; la main gauche est ramenée devant la poitrine. Le pouce, le médus et l'annulaire de cette main, joints, devaient laisser passer entre eux un attribut à manche rigide qui partait du giron (le point d'insertion est visible, marqué par un trou rond). Jupe à bordure ornée montant au-dessus de la taille contre laquelle elle est strictement appliquée.

Deux écharpes dont l'une forme châle. Parures des Bodhisattva. Chignon formé de deux bulbes surmontés de la perle enflammée, longues mèches de cheveux ondulés tombant sur les épaules. Expression du visage très douce. Œil frontal.

Bronze, doré pour les parties nues, peint pour les cheveux, les yeux et la bouche, incrusté de turquoises et de corail. Fermé d'une plaque décorée du double *vajra* et du *yin yang*. Haut. : 0 m. 238.

CUNḌĀ (Tib. : *cun da* ; — pron. : *tsun da*).

La déesse Cundā est une émanation de Vajrasattva, et la seule divinité féminine pouvant porter l'image de ce dieu dans sa coiffure. Elle apparaît sous deux formes, l'une à quatre bras, l'autre à seize ou dix-huit bras. En la première, les mains supérieures portent le rosaire et le livre, et les mains inférieures, dans l'attitude de la méditation (*dhyānamudrā*), tiennent le vase. Pourvue de seize ou de dix-huit bras, Cundā fait de ses mains normales le geste de l'enseignement, ou l'une de ces mains peut être en charité ; les autres présentent l'épée, la hache, le foudre, le disque, la massue, l'arc, la flèche, le trident, le rosaire, le flacon, le lotus, etc. Sous les deux aspects, le visage de la déesse est bienveillant.

62. Cundā ? (D 71.66). — Assise à l'indienne sur un trône de lotus posé sur un socle ; pourvue de quatre bras ; les deux mains supérieures en *vitarkamudrā*, levées, s'écartant légèrement des épaules, ont perdu leurs attributs. La main droite inférieure est en position indifférente, mais ramenée à hauteur de la poitrine ; elle tenait un objet dont on ne voit plus que le point d'insertion. La main gauche inférieure dans le giron tient le vase. Jupe à plis réguliers, châle, torse nu aux seins proéminents. Toutes les parures. Diadème à cinq lobes et haut chignon

(*jalā-mukūṭa*) surmonté d'une perle d'où retombent deux pendeloques. N'a pas l'œil frontal.

Bronze, laqué or pour le visage, les mains, les pieds et les ornements, peint pour les cheveux, les yeux et la bouche. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 54.

63. *Divinité féminine* non identifiée (D 71.59). — Assise à l'indienne sur le trône de lotus, la main droite faisant le geste du témoignage, la main gauche dans le giron, les doigts relevés, la paume creusée d'une alvéole d'où devait partir un attribut. Jupe et écharpe. Torse aux seins proéminents sur lesquels passe un long collier. Ornaments habituels des Bodhisattva, diadème à cinq lobes, haut chignon formé de deux bulbes, surmonté par le joyau. N'a pas l'œil frontal. Visage à l'expression indifférente.

Bronze doré, patiné pour les parties nues, incrusté de pierreries roses et bleues. Cheveux, yeux et bouche, envers du diadème, peints. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 178.

LA DĀKINĪ NA-RO MKHĀ SPYOD-MA

(Tib. : *Na-ro mkhā spyod-ma* ; — dire : *naro*).

La *dākinī* Na-ro mkhā spyod-ma est la patronne de la secte *Sa-skyā* ; c'est une acolyte de Vajravarāhī, parfois même une forme spéciale de cette divinité. Elle est représentée marchant à gauche sur deux cadavres, et buvant le sang qui s'écoule d'une coupe cranienne qu'elle élève de la main gauche ; dans cette main passe le bâton magique (*khaṭvāṅga*). La main droite tient le couteau *gri-gug*. Elle ne porte d'autres vêtements qu'une ceinture, une écharpe, un long collier de crânes et quelques bijoux. Elle est couronnée de têtes de morts et son front est pourvu du troisième œil.

64. *Dākinī Na-ro mkhá spyod-ma* (D 71.67). — Debout sur un socle formé d'un lotus à un seul rang de pétales retombants, la déesse marche sur deux petits corps humains vêtus de façon différente, et pourvus de quatre bras dont les deux supérieurs font le geste de l'*añjali*. De la main gauche, elle tient la coupe faite d'un crâne (*kapāla*) d'où s'épanche le sang qu'elle aspire, de la main droite elle serre le couteau *grigug*, index et annulaire relevés. Le *khaṭvāṅga* a disparu. Elle est nue, parée seulement de bijoux et d'une ceinture de ruban fermée par un nœud aux pans retombant sur le devant. Une longue guirlande de crânes entoure ses épaules et descend au-dessous du niveau de ses genoux. Son diadème est surmonté de cinq têtes de morts. Bracelets aux poignets et aux bras, chevillères, collier à pendentif et double chaîne (*channavīra*) se croisant sur le buste. Festons et pendeloques de perles retombant de la ceinture. Anneaux aux oreilles. Les cheveux pendent dans le dos jusqu'à la taille. Un demi-*vajra* sortant d'un disque décoré de turquoises orne le sommet de la tête. Expression irritée, œil frontal.

Bronze doré, patiné pour le visage, les pieds et les mains et incrusté de turquoises. Cheveux peints en rouge, yeux et bouche aux couleurs habituelles, laque rouge pour le sang du *kapāla*. Haut. : 0 m. 178.

C. — DÉFENSEURS DE LA RELIGION ET DIEUX TUTÉLAIRES.

DHARMAPĀLA (Tib. : *chos-skyoñ* ; — pron : *tcheü kyong*)
ET IṢṬADEVATĀ (*Yi-dam*).

Les défenseurs de la religion sont, ainsi que leur nom l'indique, des divinités qui ont pour mission de lutter contre les

ennemis du bouddhisme, esprits, démons, hérétiques, etc. Devant, par leur aspect, provoquer l'épouvante, ils sont représentés le visage courroucé, entourés d'attributs propres à inspirer l'horreur. Les dieux tutélaires, que choisissent les lamas et même les laïques — par l'intercession d'un religieux — pour se protéger individuellement, apparaissent aussi avec les traits convulsés et le même attirail sinistre. On les voit unis à leur « épouse » (*çakti*), symbolisant leur énergie féminine, ce qui est presque toujours le cas des Yi-dam et souvent celui des Défenseurs ; ces groupes, dits *yab-yum* (*yab*, père ; *yum*, mère), ont un pouvoir d'efficacité renforcé. Toutes ces divinités bienfaitresses, représentant souvent des manifestations de Buddha ou de Bodhisattva, sont des divinités brahmaniques ou d'anciennes divinités locales que le bouddhisme tantrique a transformées.

VAJRAPĀṆĪ (Tib. : *phyag-rdor* ; — pron. : *tchang dū*).

Emanation de Vajradhara, Vajrapāṇi est le défenseur des dieux-serpents, les *nāga* (*klu*), contre leur ennemi, l'oiseau *garuḍa*. Il combat tous les démons. Il revêt au Tibet plusieurs formes terribles ; il peut avoir plusieurs têtes, quatre ou six bras. Sous sa forme la plus simple, Vajrapāṇi est représenté marchant à droite, portant un diadème de crânes et des serpents autour du cou ; ses attributs sont le foudre, le lacet ou la clochette.

65. *Vajrapāṇi* (D 71.73 ; pl. XV, fig. XXVII). — Debout sur un socle formé d'un rang de pétales de lotus, le dieu, pourvu d'une tête et de deux bras, marche à droite, sur des serpents ; sa main droite levée brandit le foudre ; sa main gauche tient le lasso. Vêtu d'une peau de tigre et d'une écharpe formant une gloire abaissée derrière la tête. Bijoux et diadème des Bodhisattva ; un long serpent descend du cou accompagnant les colliers. Les cheveux sont hérissés. Œil frontal.

Bronze doré, orné de pierreries imitées. Le visage, les mains et les pieds sont peints. Haut. : 0 m. 172.

66. *Vajrapāṇi* (D 71. 70). — Debout sur un socle formé d'un lotus à un seul rang de pétales, le dieu, pourvu d'une tête et de deux bras, marche à droite et brandit le foudre de la main droite, tandis que de sa main gauche, index relevé, il serre contre sa hanche un objet indistinct qui est sans doute la clochette. Il porte une peau de tigre, une mince écharpe, une longue guirlande de têtes coupées, un collier de serpents, des serpents noués aux bras, aux poignets, aux chevilles, autour des cheveux. Un foudre est posé sur un ruban barrant sa poitrine. Etroit diadème fait de serpents. Les cheveux hérissés forment un grand disque plat, qui est surmonté d'un fleuron. Physionomie particulière : pas de sourcils saillants, pas de dents visibles, œil frontal à peine distinct, nez épaté, yeux non exorbités.

Bronze, laqué or pour la figure, les mains et les pieds ; laqué rouge pour le chignon. Fermé par une plaque sans ornement. Haut. : 0 m. 138. — Cf. J. VAN MANEN, *Concerning a Bon image, J. and P. A. S. B.*, new series, vol. XVIII, 1922, n° 2, p. 195-212.

VAJRAPĀṆĪ-ĀCĀRYA (Dharmapāla).

Autre forme humaine de *Vajrapāṇi*. Le dieu est debout, marchant à droite, portant un foudre de sa main droite levée. Un collier de serpents descend de son cou, et sa taille est entourée d'une ceinture de crânes, sous laquelle il y a une peau de tigre. Des têtes de morts surmontent son diadème. L'expression de son visage est courroucée, son front est pourvu du troisième œil.

67. *Vajrapāṇi-Ācārya* (D 71.69 ; pl. XV, fig. XXVIII). — Debout sur un socle de lotus, le dieu piétine deux petits person-

nages brandissant des attributs. Il marche vers la droite et élève le foudre de la main droite, tandis que de la main gauche, il appuie la clochette à sa taille. Il est nu, porte des serpents en collier, enroulés aux bras, aux poignets, aux chevilles et à sa chevelure. *Dhoṭī* faite d'une peau de tigre, colliers et ceinture de perles. Diadème à fleurons posés sur des crânes; haut chignon terminé par le joyau. Troisième œil.

Bronze, laqué d'or pour la tête, les mains et les pieds. Traces de couleurs sur les cheveux, les yeux et la bouche. Haut. : 0 m. 165.

68. *Vajrapāṇi* ? (D 71.71). — Le dieu est pourvu de trois têtes, de six bras et de deux jambes. Debout, il piétine un personnage nu aux cheveux défaits. Les mains normales esquissent une *mudrā* particulière : elles sont croisées, la face extérieure des poignets se touchant, les auriculaires entrelacés. Les mains inférieures s'écartant du corps sont vides ; toutes sont en *sūci hasta* (l'index levé). La main gauche supérieure (même *mudrā*) tient le lasso, la main droite correspondante (même *mudrā*), la clochette. Vêtu d'une longue écharpe et d'une peau de tigre. Colliers, bracelets, chevillères, diadèmes surmontés de têtes de mort. La chevelure en buisson ardent. Les trois têtes, à l'expression courroucée, ont l'œil frontal.

Bronze doré, patiné pour la figure, les pieds et les mains, peint aux places habituelles. Haut. : 0 m. 176.

SANG-DUI (Tib. : *gsaṅ-ba*) (Yi-dam).

Sang-dui est la forme tantrique de Vajradhara, et serait une forme *Bon* de Vajrapāṇi (HACKIN, *Guide-catalogue...*, p. 117). C'est une divinité populaire au Tibet. Vêtu comme un Bodhisattva, Sang-dui est toujours représenté assis, embrassant sa *çakti*; il a trois têtes et six bras. Chaque tête est coiffée d'une

couronne à cinq lobes, le lobe médian étant orné de la roue. Les bras normaux sont croisés dans le dos de la *çakti*, les mains tenant le foudre et la clochette (*vajra-hūṃ-kāra-mudrā*) ; les autres mains présentent la roue, le joyau, etc. La *çakti* a trois têtes, et dans le lobe central de ses diadèmes se trouve une petite image d'Amitābha ; elle a six bras et montre les mêmes attributs que le *yab*.

69. *Sang-dui* (D 71.75). — Le dieu, assis sur le trône de lotus, tient sa *çakti* de ses deux bras normaux. Les mains normales, croisées dans le dos de la *çakti*, présentent la clochette et le foudre. La main droite supérieure tient encore la roue ; les autres attributs ont disparu. Jupe et écharpe, parures des Bodhisattva, couronne à cinq lobes, chignon surmonté par le joyau. Les trois têtes ont l'œil frontal. La *çakti*, aussi, a trois têtes et six bras ; elle tient de sa main supérieure droite, médius et pouce joints, le couteau *gri-gug* ; les autres attributs manquent. Le chignon de la *yum*, fait d'une grosse coque de cheveux, ne porte rien.

Bronze doré et patiné. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et des *yin-yang*. Haut. : 0 m. 177.

JAMBHALA (Yi-dam)

(Tib. : *rnam-thos-sras* ; — pron. : *nam ten se*).

Forme *yi-dam* de Kuvera, dieu des richesses. Jambhala est représenté portant toujours le citron (*jambhara*) de la main droite, tandis que, de sa main gauche, il retient sur sa hanche la mangouste crachant des perles.

70. *Jambhala* (D 71.85 ; pl. XVI, fig. XXIX). — Le dieu debout piétine une femme étendue, parée comme un Bodhisattva (le joyau devant le chignon, mais sans diadème), et présentant,

de ses mains, bras allongés, deux conques. Jambhala, marchant à gauche, retient de sa main gauche, sur sa jambe pliée, la mangouste crachant une perle ; le citron manque dans sa main droite ramenée devant la poitrine. Le dieu est nu, paré de bijoux et d'un long collier de conques enfilées. Aux anneaux de ses oreilles pendent aussi des conques. Il n'a pas de diadème ; un cercle enserre son chignon à deux coques, caché en partie par le joyau *cintāmaṇi*, fixé sur le devant. Barbe en collier, troisième œil.

Bronze doré, patiné pour la figure, les mains et les pieds ; peint aux places habituelles ; incrusté de pierreries. Haut. : 0 m. 18.

VAIÇRAVANA-KUVERA (Tib. : *rnam-sras* ; — pron : *nam se*)
(Dharmapāla).

Le dieu des richesses jouit d'une grande faveur dans les pays de culte lamaïque. Il fait partie du groupe des Huit Terribles et est aussi l'un des génies gardiens de l'espace. Sous sa forme terrible, il est représenté assis sur un lion couché, en costume guerrier, portant une couronne et les épaules couvertes d'une écharpe ; il tient de la main droite un étendard, de la main gauche la mangouste crachant des perles. Le dieu est toujours très corpulent.

71. *Vaiçravana-Kuvera* (D 71.84 ; pl. XVII, fig. XXXI.) — Revêtu d'un équipement guerrier (voir l'armure des chevaliers de l'époque T'ang) ⁽¹⁾, le dieu est assis sur le lion rugissant, lequel est couché sur un trône de lotus à un seul rang de pétales. Son genou droit est relevé, sa jambe gauche pendante.

(1) Cf. LAUFER, *Chinese clay figures*. Part I, Prolegomena of the history of defensive armour. Chicago, 1914.

De sa main droite ramenée devant sa poitrine, il porte la hampe de l'étendard-trophée (*rgyal-mts'an*) et, de sa main gauche, il retient la mangouste crachant des perles. Echarpe s'élevant au-dessus des épaules, diadème massif, sculpté de méandres, maintenu par un ruban derrière la tête et s'attachant sur les côtés; le chignon en deux coques de cheveux est orné, sur le devant, d'un important motif en forme de flamme. Œil frontal.

Bronze doré, patiné pour la figure et les mains, laqué rouge et noir. Les yeux et les lèvres peints. Traces de laque rouge et blanche sur la monture. Haut. : 0 m. 167.

JAMBHALA BLANC.

Forme blanche de Jambhala, en laquelle le dieu apparaît monté sur une bête infernale, portant un trident et un sceptre.

72. *Jambhala blanc* (D 71.81; pl. XVI, fig. XXX). — Le dieu, obèse, est assis de côté sur le dos d'une hydre marchant à droite; le groupe est posé sur un socle de lotus à un seul rang de pétales. Jambhala a le bras droit étendu, le bras gauche ramené devant sa poitrine, les mains vides. Jupe, double écharpe, ceinture nouée, parures des Bodhisattva, couronne à cinq lobes; les cheveux sont hérissés. Œil frontal.

Bronze, laqué or et peint. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 171. Cf. GETTY, *The Gods of Northern Buddhism*, 2^e ed., pl. LVI a, b, et PANDER, *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu*, p. 101, f. 266.

SAMVARA (Tib. : *bde-mchog*; — pron : *de tcho*) (Yi-dam).

Divinité d'origine çivaïte, incarnée sur terre, sous une forme particulière, dans la personne du Grand-lama de Pékin. Samvara a quatre têtes et douze bras; il est souvent représenté

étreignant sa *çakti*. Le dieu est debout et avance à gauche, chargé d'attributs. Les deux figurines ci-dessous décrites sont des types parfaits de Saṃvara (*yab-yum*).

73. *Saṃvara* (D 71.76 ; pl. XVIII, fig. XXXII). — Le dieu, embrassant sa *çakti*, a quatre têtes et douze bras. Debout sur un socle de lotus à un seul rang de pétales, il piétine, à droite, un homme à quatre bras, aux reins couverts d'une peau de tigre, brandissant d'une main un glaive, de l'autre une flèche (?) ; à gauche, une femme pourvue de quatre bras, vêtue d'un caleçon et présentant la coupe cranienne (*kapāla*) et le bâton magique (*khaṭvāṅga*). Les mains supérieures de ces deux petits personnages font le geste de l'*añjali*. De ses mains croisées dans le dos de sa *çakti* (*vajra-hūṃ-kāra-mudrā*), Saṃvara tient la clochette et le foudre. Les autres mains portent, dans l'ordre convenu : le trident, le couteau (*gri-gug*), la hache (*dGra-sta*), le tambourin (*ḍamaru*), une des pattes de la peau d'éléphant couvrant le dos du dieu (la main gauche supérieure tient une seconde patte), puis le bâton magique (*khaṭvāṅga*), la coupe cranienne (*thod-khrag*), le lacet (*hag-pa*) et la tête de Brahmā. Saṃvara est habillé d'une peau de tigre qui revêt le haut de ses jambes, sur le devant ; des festons de perles tombent de sa ceinture sur ses reins. Trois grands ornements à pendeloques descendent de sa taille, devant et le long des jambes, de chaque côté. Une double guirlande de têtes coupées et de crânes se voit entre ses jambes, allant presque jusqu'à terre. Chevillères. Son torse nu porte deux colliers, dont l'un est croisé ; il arbore une tête coupée, sur chaque épaule. La peau d'éléphant, est perforée en son milieu, laissant un large rectangle vide où passent les jambes de la *çakti*. Les quatre têtes, munies du troisième œil, sont coiffées de couronnes à cinq fleurons posés sur des crânes. Le haut chignon qui les domine

porte le double *vajra* devant et la lune en croissant, à gauche (le soleil manque). L'ornement terminal est formé du joyau. La *çakti* s'élance vers le dieu ; elle a une tête et deux bras, les parures des Bodhisattva, un diadème et une guirlande de têtes de mort, l'œil frontal ; son chignon est surmonté d'un demi-*vajra* ; elle brandit la coupe crânienne (*kapāla*) et le foudre (*vajra*).

Bronze doré, incrusté de turquoises, peint pour les cheveux.
Haut. : 0 m. 23.

74. *Samvara* (D 71.77). — Analogue au précédent. Le bras inférieur droit du dieu, portant le tambourin (*ḍamaru*) est relevé ; le haut chignon montre le double *vajra* devant, à droite la lune, à gauche le disque du soleil. Le démon étendu sous le pied droit du dieu tient le *ḍamaru* ; le démon étendu sous le pied gauche tient le *kapāla*. Le deuxième attribut manque à tous deux. De leurs mains supérieures les deux petits personnages esquissent l'*añjali* ; l'un est couché sur le ventre, l'autre sur le dos.

Bronze laqué or et peint en rouge et bleu. La peau de tigre est imitée en couleurs. Haut. : 0 m. 209.

MAÑJUVAJRA (Tib.: 'jam-pa'i rdo-rje ; — prcn.: *djam pe dordje*)
(Yi-dam).

Forme tantrique de Mañjuçrī. Le dieu est représenté avec sa *çakti* ; ils ont chacun trois têtes et six bras. Leurs attributs sont deux *vajra*, l'épée et le lotus, l'arc et la flèche.

75. *Mañjuvajra* (D 71.74). — Le dieu, assis sur le trône de lotus, est pourvu de trois têtes et de six bras ; il étreint sa *çakti* qui a aussi trois têtes et six bras. Mañjuvajra porte le glaive et le lotus ; la flèche et les deux *vajra* ont disparu. Il a

les parures d'un Bodhisattva. La *çakti*, qui doit présenter les mêmes attributs que le *yab*, ne montre plus que l'arc, le lotus et le glaive ; elle entoure le cou du dieu de ses deux bras normaux ; elle est vêtue d'un châle, d'une ceinture nouée et couverte de bijoux. Œil frontal sur toutes les têtes. En tout, deux hauts chignons, chacun formé de deux bulbes et surmonté d'un fleuron.

Bronze, peint pour les têtes. Haut. : 0 m. 244.

KĀLACAKRA (Tib. : *dus-'khor* ; — pron. : *deu khor*) (Yi-dam).

Kālacakra semble être la personnification d'un système de philosophie mystique. On le regarde aussi comme une des existences antérieures du grand lama de Ta-chi-lhun-po ; sur les peintures, il apparaît sous forme de Bodhisattva ou sous forme de Yi-dam. Sous ce dernier aspect, il est toujours figuré en attitude *yab-yum* ; ayant quatre têtes et douze bras. Ses principaux attributs sont la roue, le couteau *gri-gug*, la coupe cranienne, le miroir, le joyau, la conque, le lotus, la clochette et le foudre. Il marche sur deux petits personnages étendus. L'un, le visage paisible, couronné et pourvu de quatre bras, tient le trident, le *damaru*, le crâne et le couteau *gri-gug*, l'autre, aux traits courroucés, tient un arc et une flèche. La *çakti* a quatre têtes et quatre bras ; elle porte le couteau *gri-gug*, le tambourin *damaru*, le joyau et le miroir.

76. Kālacakra (D 71.78 ; pl. XIX, fig. XXXIII). — Le dieu possède six bras, dédoublés à partir des coudes, et quatre têtes ; la *çakti* est pourvue de quatre bras et de quatre têtes. Debout sur un socle de lotus, une jambe pliée, l'autre tendue, Kālacakra marche à gauche ; il foule aux pieds deux démons, munis de quatre bras, dont les attributs ont disparu. Celui qui est étendu sous le pied droit du dieu porte les parures d'un Bodhisattva, une longue jupe, et repose calmement ; celui de

gauche, vêtu à la façon d'un Dharmapāla, paraît furieux et a les cheveux hérissés. Les douze bras de Kālacakra portent (les bras normaux en *vajra-hūṃ-kāra-mudrā*: clochette et foudre), dans l'ordre : le couteau *gri-gug*, le tambourin (*ḍamaru*), le glaive, la tête de Brahmā, un attribut indistinct, la conque, le lasso, le joyau, l'arc et le *kapāla*. Les autres attributs manquent. Il est habillé d'une peau de tigre — en guise de *dhōṭī* — et paré d'un long collier de *vajra* enfilés, doublé d'un collier formé de fleurons tombant presque jusqu'à terre. Il a l'écharpe et le diadème des Bodhisattva ; un seul haut chignon, décoré du double *vajra* sur le devant et surmonté du joyau, domine les quatre têtes pourvues de l'œil frontal. La *çakti* porte le couteau *gri-gug* et le *kapāla*. Ses autres emblèmes ont disparu et elle n'entoure pas le cou du dieu de ses bras, ceux-ci suivent le mouvement des bras du *yab*. Des bijoux la parent ; une mince écharpe revient sur son épaule droite. Son chignon est orné d'une perle enflammée et formé de deux gros anneaux de cheveux dressés verticalement. Un long ornement de ruban longe ses jambes et celles du dieu, marchant parallèlement à gauche.

Bronze, doré pour les visages, les mains et les pieds. Les yeux, les cheveux, les bouches et certains des attributs sont peints. Pierreries bleues et rouges. Haut. : 0 m. 255.

77. *Kālacakra* (D 71.79). — Analogue au précédent pour le type. Tous les bras droits du dieu, sauf celui dont les mains tiennent le foudre et le trident, ont été brisés. Les mains gauches présentent la tête de Brahmā, la conque, une fleur, le joyau (?), le lasso et une pique. Le chignon est décoré du double *vajra*, du disque du soleil et du croissant de la lune. La *çakti*, dont les quatre têtes sont de couleur différente, porte des couronnes à cinq lobes losangés et son front est marqué du troisième œil. Son chignon, sans ornement, n'a qu'une coque de cheveux.

Ses mains droites tiennent le *damaru*, un anneau, le *kapāla* ; à gauche, elle montre une fleur ; les autres attributs ont disparu. Les deux démons diffèrent de ceux de la précédente figurine ; ils sont vêtus de longues jupes, parés de colliers ; celui de gauche, un joyau sur le chignon, présente une coupe cranienne.

Bronze entièrement peint, légèrement encroûté par l'oxydation. Haut. : 0 m. 19.

78. *Divinité féminine, sous l'aspect terrible*, non identifiée (D 71.93). — A huit têtes, sept à la même hauteur, la huitième placée devant la chevelure, et huit paires de bras. Marchant à gauche sur un socle de lotus rectangulaire, cette divinité présente de ses deux mains normales, ramenées devant sa poitrine, médius et pouce joints, un attribut brisé dont il ne reste que le manche, et le lacet. Les autres mains portent, dans l'ordre : le couteau *gri-gug*, la massue (*beṇ*), le foudre, la flèche et le lotus, l'arc, le *kapāla*, le croc à éléphant (*ITchaṅs-kyn*), le lacet, la tête de Brahmā, le joyau et le vase. Elle est nue, parée des bijoux des Dharmapāla : colliers, ceinture à festons, disques ajourés aux oreilles, guirlandes de têtes coupées, bracelets, chevillères ; une écharpe se drape sur ses épaules, descend et se redresse de chaque côté de ses pieds en deux volutes ornementales. Elle porte des diadèmes formés de têtes de mort que surmonte le joyau, est pourvue de l'œil frontal et montre une poitrine aux seins proéminents. Les deux têtes superposées, de face, grincent des dents, les autres sont hostiles, mais plus calmes. Toutes les chevelures, dressées en un buisson ardent, forment une gloire, à la tête supérieure. L'ornement médian de la couronne supérieure, qui aurait pu être un signe distinctif, manque.

Bronze, doré et peint pour les têtes. Haut. : 1 m. 045.

ÇRĪ DEVĪ (Tib. : *dpal-ldan lha-mo* ; — pron. : *paldan lhamo*)
(Dharmapāla).

Lhamo est la seule divinité féminine du groupe des Huit Terribles. Tous les dieux l'ont armée. Elle est l'épouse de Yama, le dieu des Morts, dans une de ses réincarnations. On la considère comme la protectrice de Lha-sa et des deux Grands-Lamas incarnés. Une fois, mariée au roi des Rākṣasa, qui avait pris la forme du roi de Ceylan, elle avait voulu convertir celui-ci au bouddhisme. Ne réussissant pas dans son entreprise, elle résolut de punir son époux intraitable en exterminant sa race. Elle écorcha leur fils, tout vif, et but son sang, puis elle prit la peau de l'enfant pour en faire une selle qu'elle plaça sur une mule rapide et s'enfuit vers sa patrie nordique. Le roi, fou de colère et de douleur, décocha dans sa direction une flèche empoisonnée qui atteignit sa monture à la croupe. Lhamo, tout aussitôt, guérit la blessure, qui devint l'œil « assez large pour embrasser d'un seul regard les vingt-quatre régions ».

79. *Lhamo* (D 71.92 ; pl. XIX, fig. XXXIV). — La déesse est assise sur sa mule qui marche à droite ; elle lève le bras droit dont la main devait tenir le sceptre (manquant) ; de sa main gauche, elle ramène, devant sa poitrine affaissée, un *kapāla* plein de sang. Son pied droit s'appuie à un livre posé sur une bourse, au-dessous de laquelle sont les dés que Hevajra lui a donnés pour déterminer la vie des hommes, le tout appliqué contre l'épaule gauche de la mule ; son pied gauche pend. Elle est vêtue d'une petite jaquette à basques, à manches évasées et flottantes, qui laisse voir sa poitrine et dissimule une dépouille humaine dont seuls les mains et les pieds, aplatis et noués comme des rubans, apparaissent, devant et derrière. Elle porte une courte jupe faite d'une peau de tigre. Une écharpe qui se

dresse en gloire rectangulaire derrière ses cheveux, passe devant ses bras et flotte sur le dos de la mule. Une longue guirlande de crânes descend jusqu'au tapis de selle. Elle a des chevillères et des bracelets ornés de pierreries ; un collier, pareillement décoré, pend sur son ventre où se voit le disque du soleil. Une tête de lion à droite, don de Kuvera, dieu des richesses, à gauche, des serpents, don du roi *nāga*, retombent de ses anneaux d'oreilles. A un collier fait d'un serpent, entourant son cou et continuant jusqu'à la ceinture, est attaché, devant, l'un des deux objets lumineux donnés à elle par Viṣṇu. Son diadème est fait de cinq crânes surmonté du joyau et ses cheveux rouges dressés portent, parmi leurs mèches en forme de flammes, un croissant de lune sommé de trois plumes : l'éventail de plumes de paon donné par Brahmā. La mule, aux sabots noirs, est couverte d'une dépouille humaine, tête pendante. D'autres têtes coupées apparaissent dans son harnachement. Sur chaque côté de la croupe se distingue l'œil dont parle la légende et, à gauche, une gourde est attachée. Elle chemine sur une mer de sang où flottent des débris de corps humain.

Bronze doré et peint de laque rouge et noir, incrusté de turquoises. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 165.

SIMHAVAKTRĀ

(Tib. : *Señ-ge gdon ñan* ; — pron. : *seng ge don tchan*).

La *dākinī* « à tête de lion » fait partie de l'entourage de Lhamo qu'elle suit dans sa fuite, portant le couteau *gri-gug* et la coupe cranienne. Quand elle est représentée seule, elle danse sur un personnage étendu, et tient, en plus des attributs déjà cités, le bâton magique. Elle a une tête de lion, ses cheveux

sont hérissés et elle est couronnée de crânes. Sur les peintures, *Siṃhavaktrā* est bleue avec une tête blanche.

80. *Siṃhavaktrā* (D 71.90; pl. XX, fig. XXXV). — Con-
forme à la description ci-dessus. La *ḍākinī* foule d'un pied le
corps étendu, circonscrit par un triangle, d'une femme nue aux
cheveux épars; le tout est posé sur un socle de lotus. *Siṃha-*
vaktrā porte, sur le dos une dépouille humaine, sur les reins
une peau de tigre, au cou un serpent et une guirlande de têtes
coupées; elle est parée d'une écharpe voltigeante, de bijoux, et
d'un diadème à cinq têtes de morts, surmontées chacune par le
joyau. Un demi-*vajra* se voit dans les mèches de ses cheveux
hérissés.

Bronze doré, patiné et peint. Fermé d'une lame de cuivre
laquée noir et ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. :
0 m. 18.

81. *Siṃhavaktrā* (D 71.91). — Analogue au précédent,
sauf qu'il n'y a pas de triangle sur le socle et que la femme
étendue relève son genou gauche.

Bronze laqué de deux ors et peint. Haut. : 0 m. 095.

YAMA-PHYI SGRUB (Dharmapāla).

Yama est le dieu des morts et le Roi de la Loi. Sous cette
dernière appellation, il revêt deux aspects; dans le premier il
régit les domaines infernaux, dans le deuxième il exerce son
autorité sur les affaires extérieures, c'est-à-dire mondaines.
Cette dernière forme (*cos-rgyal-phyi-sgrub*) le montre mar-
chant à droite sur le dos d'un taureau couché, pourvu lui-même
d'une tête de taureau; il tient de la main droite le sceptre, et
de la main gauche le lacet avec lequel il attrape les âmes. Il est
souvent accompagné de sa sœur Yamī, qui se tient à côté de lui.

82. *Yama-phyi-sgrub* (D 71.83; pl. XX, fig. XXXVI). — Debout sur un socle de lotus à un seul rang de pétales, le dieu, marchant à droite, piétine le dos d'un taureau couché sur une femme. Il est complètement nu et obèse; une écharpe passe sur ses bras et forme gloire derrière sa tête. Serpent et guirlande de têtes coupées autour du cou; la roue, sur la poitrine, est attachée par des chaînes (*channavīra*), doubles bracelets, chevillères, diadème de crânes. Le dieu a l'œil frontal; des ornements apparaissent, sortant de sa chevelure hérissée (le croissant de la lune, un demi-*vajra*, la tête et la queue d'un serpent, deux objets semblables, indistincts). Le sceptre de sa main droite (ou le *gri-gug*) a disparu, ainsi que le lasso de sa main gauche.

Bronze doré et peint. Haut. : 0 m. 17.

MAHĀKĀLA (Tib. : *mGon-po*; — pron. : *gon pe*)
(Dharmapāla et Yi-dam).

Ce dieu, qui est une forme terrible de Çiva, se présente sous de multiples aspects. « Les *Legs-ldan* forment une série particulière de Mahākāla. Ils ont toujours le long vêtement à manches et portent de longs bâtons rouges. » (GRÜNWEDEL, *Mythologie du bouddhisme au Tibet et en Mongolie*, p. 179.) C'est l'un de ces dieux que représente le Mahākāla décrit ci-dessous.

83. *Mahākāla (mGon-dkar legs ldan)* (D 71.82; pl. XXI, fig. XXXVII). — Le dieu, debout, marchant sur un cadavre aux longs cheveux, allongé sur un socle de lotus à un seul rang de pétales, a un visage humain, une barbe en collier, un œil frontal, une couronne à cinq têtes de mort et les cheveux hérissés. Sa main droite tient un long bâton orné de ciselures et terminé par un losange, sa main gauche tient le *kapāla*. Complètement

habillé, bottines de feutre, aucun bijou, Sauf des anneaux aux oreilles ; écharpe flottante ; une guirlande de crânes tombe de sa ceinture sur la partie inférieure du vêtement.

Bronze doré, peint pour les cheveux, les yeux et la bouche. Haut. : 0 m. 18. Cf. GETTY, *op. cit.*, pl. XLV ; GRÜNWEDEL, *op. cit.*, fig. 45.

MAHĀKĀLA BLEU (Tib. : *mGon-po*).

Variété de Mahākāla, particulièrement populaire en Mongolie. Le dieu est représenté pourvu d'une tête, quelquefois déformée en tête de taureau, six bras, et marchant à droite sur la divinité brahmanique, Gaṇapati à tête d'éléphant, qu'il vient de terrasser. Il tient un lacet et un chapelet de crânes. Ses deux bras supérieurs soutiennent une peau d'éléphant jetée sur son dos.

84. *Mahākāla bleu* (D 71.72 ; pl. XXI, fig. XXXVIII). — Le dieu est debout sur un socle de lotus à un seul rang de pétales, marchant sur le corps étendu d'un personnage à tête d'éléphant, le démon Vinataka (qui n'est autre que Gaṇeṣa) ; celui-ci tient élevée au-dessus de sa tête, une fleur, et de sa main droite, présente, coude plié en haussant l'attribut vers le dieu, un *kapāla*. Mahākāla *mGon-po* a une tête humaine, pourvue de l'œil frontal, et six bras. Les deux bras normaux, ramenés devant la poitrine, tiennent le couteau *gri-gug* et la coupe cranienne (*kapāla*) ; la deuxième main droite tient le tambourin (*ḍamaru*), la troisième, un chapelet de crânes ; cette main, de même que la main supérieure, soutient, par les pattes, la peau d'éléphant qui couvre le dos du dieu. La deuxième main gauche tient le lasso. Torse nu, reins couverts d'une peau de tigre nouée devant par les pattes. Un long collier, un serpent et une guirlande de têtes coupées descendent jusqu'à son ventre. Des petits serpents doublent ses bracelets. Une écharpe flotte derrière sa tête en

gloire abaissée. Couronne faite de cinq crânes, chacun surmonté du joyau. Barbe en collier ; dans le buisson de la chevelure, un demi-*vajra*.

Bronze doré, peint pour les cheveux, les yeux et la bouche, incrusté de corail et de turquoises. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double-*vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 175.

85. *Dharmapāla* non identifié (D 71. 80). — Assis sur le trône de lotus, le pied droit hors du siège, la jambe gauche ramenée devant lui, le dieu fait de la main droite le geste de la charité ; la main gauche est en position impartiale, à hauteur de la hanche ; ces deux mains, marquées chacune d'une alvéole ronde dans la paume, devaient porter des attributs qui ont disparu. Habillé d'une longue robe à manches, croisée sur la poitrine, et d'une écharpe flottante, chaussé de bottines de feutre, ce *Dharmapāla*, au front pourvu du troisième œil, porte une couronne à cinq crânes et a les cheveux hérissés. Il n'a d'autres bijoux que des anneaux aux oreilles.

Bronze doré, patiné pour les mains et le visage, peint pour les cheveux, les sourcils, la barbe, les yeux et les dents. Incrusté de turquoises. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 17.

YAMANTAKA (Tib. : *gcin rje gśed* ; — pron. : *zing dje shed*,
(*Dharmapāla* et *Yi-dam*).

Emanation féroce de Mañjuçrī, Yamantaka est la plus compliquée et la plus terrible des divinités du lamaïsme. Il a vaincu le dieu des morts, Yama. Tous deux sont représentés avec des têtes de taureau, mais on distingue Yama à la roue qu'il porte sur sa poitrine. Sous sa forme la plus simple, Yamantaka est pourvu d'une seule tête et de deux bras. En tant que dieu

protecteur, Yamantaka est représenté seul, ou avec sa *çakti*; il a neuf têtes, seize pieds et trente-quatre bras. La figurine dont la description suit répond à ce type.

86. *Yamantaka* (D 71. 87; pl. XXII, fig. XXXIX). — Le dieu est debout sur un socle de lotus à un seul rang de pétales, marchant à gauche, et tenant sa *çakti*. La principale tête, pourvue de cornes, est une tête de taureau; les autres têtes, sur les côtés et au-dessus, sont humaines; toutes ont l'expression terrible, sauf la tête supérieure. Chaque pied foule un démon, surmonté, à droite, d'un chien, à gauche d'un oiseau; le premier des démons, de chaque côté, a plusieurs têtes. Aucun d'eux n'a la même pose. Yamantaka est nu, paré de bijoux, de guirlandes de têtes coupées et de crânes tombant de la ceinture et attachées à deux serpents réunis par la tête. Les trente-quatre bras tiennent, dans l'ordre: le *gri-gug*, la massue, le poignard magique (*phur-bu*), le *damaru*, le *khaṭvāṅga*, le foudre, une patte de la peau d'éléphant qui couvre le dos du dieu, la tête de Brahmā, une tête de tigre (?), une jambe, un arc, une cloche, une main, un lasso (des boyaux), un poignard magique, un crâne avec sa chevelure, une main. La main normale gauche tient le *kapāla*, que racle le *gri-gug* tenu dans la main droite normale. La *çakti*, qui a l'œil frontal et une couronne de crânes, tient le *kapāla* et le foudre. Elle est nue et parée de bijoux.

Bronze doré, patiné pour le visage, les mains et les pieds, peint pour les cheveux et les yeux. Haut. : 0 m. 18.

YAMANTAKA (sous sa forme la plus simple).

87. *Yamantaka* (D 71. 88). — Le dieu, pourvu d'une tête de taureau et de deux bras, marche à droite sur un socle de

lotus à un seul rang de pétales ; il tient de sa main droite le *gri-gug* avec lequel il racle le sang du *kapāla* que présente sa main gauche. Yamantaka est nu, une peau d'éléphant est jetée sur son dos et il porte une écharpe ; une guirlande de têtes coupées, suspendue à deux serpents noués par les têtes, retombe entre ses jambes et dans son dos ; quelques bijoux ; couronne de crânes. Il a l'œil frontal.

Bronze, doré pour le visage, les pieds et les mains. Haut. : 0 m. 165. Cf. GETTY, *op. cit.*, pl. LII a.

88. *Yamantaka* (D 71. 86). — Analogue à la figurine D 71. 87, sauf pour la pose des bras, plus désordonnée, et le socle. Le lotus, à un seul rang de pétales, est posé sur un piédestal rectangulaire décoré de bas-reliefs et d'une draperie ornementale.

Bronze, partiellement laqué d'or et peint. Haut. : 0 m. 245.

SPYAN-RAS-GZIGS GSAÑ-SGRUB (Yi-dam).

89. *Spyan-ras-gzigs gsañ-sgrub* (D 71.57). — Le dieu (Avalokiteçvara), à l'expression douce, est pourvu de quatre bras et d'une tête ; assis sans trône, il étreint sa *çakti* de ses bras normaux, les mains jointes en prière derrière le dos de la *yum*. La main supérieure gauche a perdu son attribut, la droite tient le rosaire. La *çakti* a une tête et est pourvue de deux bras qu'elle élève ; la main gauche est vide, la main droite présente le *damaru*. La tête d'Amitābha surmonte le haut chignon d'Ava-lokiteçvara.

Bronze, laqué or et argent, peint aux places habituelles. Fermé d'une lame de cuivre, sans ornement. Haut. : 0 m. 17. Cf. S. d'OLDENBOURG, *Collection de 300 images...*, fig. 75, p. 25.

DIVINITÉS SECONDAIRES.

BRAHMĀ (Tib. : *chañs pa* ; — pron. : *tchang pa*).

Brahmā, au Tibet, ne prend rang que parmi les divinités secondaires. Il est représenté avec quatre têtes, selon sa forme hindoue, et porte la roue, devant sa poitrine ⁽¹⁾, posée sur sa main droite (v. E. PANDER, *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu*, n° 278). Sur les peintures, il est de couleur jaune. Il peut revêtir un autre aspect, celui du Brahmā blanc ; en ce cas, il est monté sur un cheval blanc, ou sur un dragon, et brandit une épée d'une main, tandis qu'il tient une bannière de l'autre ; c'est alors un Dharmapāla, l'un des Huit Terribles.

90. *Brahmā* (D 71.51). — Analogue au premier type décrit ci-dessus. Assis à l'indienne sur un trône de lotus, le dieu a quatre têtes, d'expression identique, sereine, pourvues de l'œil frontal, et deux bras. Sur ses mains en méditation la roue est posée verticalement, appuyée au torse du dieu. *Dhoṭī*, deux écharpes, colliers, bracelets aux bras, aux poignets et aux chevilles, quatre diadèmes à trois lobes, longues mèches de cheveux sur les épaules, haut chignon à deux bulbes terminé par le joyau.

Bronze doré, patiné pour les parties nues, peint pour les cheveux, les yeux et la bouche, incrusté de pierreries roses et bleues. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 18.

(1) Le Brahмā de la collection BACOT, au Musée Guimet, identique au nôtre, porte un foudre, dressé verticalement sur ses mains en méditation, à la place de la roue.

LES CITIPATI (Tib. : *dur-khrod bdag-po* ; — pron. :
dur tchren dag po).

Les *Citipati* sont deux squelettes, l'un d'homme et l'autre de femme, qui figurent bras et jambes entrelacés, exécutant, montés sur deux cadavres, la danse Tsam. Chacun brandit, de la main droite, un sceptre terminé par une tête de mort ; de la main gauche, l'un tient un *kapāla* et l'autre un vase, à moins qu'ils ne présentent de cette main, le même attribut (coupe crânienne ou vase). Ils font généralement partie de la suite de Yama, dieu des enfers et des cimetières. On les invoque contre le danger des voleurs ; une légende du Nord raconte que les *Citipati* furent autrefois deux ascètes que des voleurs assassinèrent alors qu'ils étaient plongés en méditation.

91. *Les Citipati* (D 71.89 ; pl. XXIII, fig. XLI). — Les deux squelettes, figurés par des écorchés, dansent sur une plateforme faite d'un lotus et piétinent les corps de deux démons nus. Ils tiennent tous deux une coupe crânienne dans la main gauche ; leur main droite a perdu son attribut. Ils sont vêtus d'une courte jupe et d'une écharpe voltigeante dont les ondulations simulent un entrelacement que bras et jambes n'effectuent pas.

Bronze peint. Haut. : 0 m. 215.

D. — LES SAINTS.

A cette classe de divinités appartiennent les Pères de l'Eglise bouddhique, disciples et successeurs du Buddha, les seize ou dix-huit arhat, les grands dignitaires promus au rang d'Incarnations de Buddha ou de Bodhisattva, des religieux éminents, fondateurs de sectes ou de monastères lamaïques, et, aussi, des sorciers ayant acquis la sainteté par le moyen de pratiques magiques ou en donnant l'exemple d'une vie édifiante. Ces

personnages sont ordinairement représentés vêtus du costume des moines tibétains, plus ou moins ornementé, mais l'épaule et le bras droits nus, à moins qu'un pan du manteau ne vienne les couvrir. Leur tête est parfois couverte de la coiffure spéciale à leur secte. Les arhat et les grands magiciens cependant montrent plus de diversité dans leur habillement. Les premiers s'enveloppent du manteau, drapé de plis abondants et laissant paraître des parties du torse nu ou du vêtement de dessous, tandis que les seconds ne portent souvent qu'une tunique sans manches ou un pagne. On voit les mains des saints esquisser des gestes conventionnels (*mudrā*) et tenir, le cas échéant, des attributs. Il n'est pas rare que les figurations de lamas soient des portraits.

bCoñ-KHA-PA (Tib. : *blo-bṣaṅ grags-pa* ; — pron. :
lo ṣang dṣrag pa).

Le grand réformateur du bouddhisme tibétain, fondateur de la secte des Bonnets jaunes, est le plus populaire des saints du Tibet. Ses images sont très nombreuses. La statuaire et les peintures le représentent portant l'habit des religieux (*dge-sloṅ*), la tête nue ou coiffée d'un bonnet de soie jaune, conique, prolongé sur les oreilles et jusqu'aux coudes par deux bandes (*ṣwa-ser*). Assis à l'indienne sur un lotus, ou sur la pile de coussins plats (*kolbok*) qui forme le siège habituel des membres du clergé lamaïque, bCoñ-kha-pa fait de ses mains le geste de l'enseignement (*dharmacakramudrā*) et porte les attributs de son inspirateur Mañjuṣrī, l'épée et le livre, posés sur des lotus. De même que celui de Padmasambhava, son type est nettement établi dans l'iconographie tibétaine ; il est caractérisé par un grand nez.

92. *bCoñ-kha-pa* (D 72.11 ; pl. XXIV, fig. XLII). — Assis à l'indienne sur un siège de lotus, les mains en *dharmacakramudrā*, tenant deux tiges de lotus en fleur qui supportent l'épée

et le livre surmontés d'une perle enflammée. Vêtement très ornementé, la tête nue.

Bronze doré. Cheveux peints en bleu. Haut. : 0 m. 207.

93. *bCoñ-kha-pa* (D 72.8). — Assis à l'indienne sur un siège de lotus, les mains en *dharmacakramudrā* tenant deux fleurs de lotus sur lesquelles sont posés l'épée et le livre dominés par le joyau. Coiffé du bonnet conique.

Bronze doré. Les yeux et la bouche sont peints. Haut. 0 m. 168.

94. *Le lama Blo-bzañ-bstan 'jin (de) Dar-rgyas* ⁽¹⁾ (D 72.9). — Assis à l'indienne sur le *kolbok*, la main droite faisant le geste de l'argumentation (*vitarkamudrā*), la main gauche dans le giron. Chapeau d'abbé (*dGon'-dus dbu*), vêtement très orné.

Bronze doré, cheveux, yeux et bouche peints. Fermé d'une lame de cuivre ornée du double *vajra* et du *yin-yang*. Haut. : 0 m. 235.

95. *Lama* (D 72.10). — Assis à l'indienne sur un siège de lotus dans la position du précédent, mais les deux épaules du personnage devaient être encadrées par des fleurs de lotus. Une tige part de la main droite faisant le geste de l'argumentation, et deux petits calices, réceptacles d'attributs, se voient à la hauteur des coudes. Lotus et attributs ont disparu. La main gauche est dans la position impartiale. Le chapeau est identique à celui de D 72.9, et garni de trois boutons sur le devant; vêtement très orné. Le front du lama est couvert de rides.

Bronze doré. Les yeux et la bouche sont peints. Haut. : 0 m. 07.

(1) Pour Dar-rgyas gliñ ? = Darjeeling.

96. *Lama* (D 72.7). — Assis à l'indienne sur le *kolbok*, la main droite levée dans le geste de l'argumentation tenant un lotus. La main gauche dans le giron, marquée d'un trou rond dans la paume, devait porter un objet (livre, bol ?) qui manque. Vêtement très orné enveloppant les genoux et cachant les pieds, bonnet conique.

Bronze doré. Les yeux et la bouche sont peints. Haut. : 0 m. 225.

97. *Ermite en méditation* (D 72.12). — Assis, le genou gauche relevé, la jambe droite repliée, sur une jonchée de feuilles, les deux mains posées l'une au-dessus de l'autre sur le genou, le menton sur les mains (pose classique du Buddha ascète dans l'iconographie bouddhique chinoise et japonaise), le saint personnage médite, le regard fixé sur l'extrémité de son nez. Il est vêtu d'un manteau à bordure ornée laissant l'épaule droite nue ; un cordon aux extrémités effrangées (le *yogapatta* ?) serre un morceau du pagne, autour de la jambe gauche, au-dessous du genou, donnant ainsi un effet de culotte bouffante. Une large tonsure, entourée d'une couronne de cheveux, rend visible le crâne exceptionnellement développé et pourvu d'une bosse ovale sur le devant. Barbe frisée (1).

(1) Cette statuette est la reproduction d'une célèbre statue chinoise dont les traits ont été souvent imités, celle qui représente "Çakyamuni en ermite barbu méditant" (laque sèche dorée ; à l'University Museum de Philadelphie), daté par M. SIRÉN de l'époque Yuan (même pose, même musculature vigoureuse, même tapis de feuilles). L'attitude du saint est identique sur le "Çakyamuni figuré en ermite jeune" (marbre, au Royal Ontario Museum à Toronto), de l'époque Yuan également (SIRÉN, *Arts anciens de la Chine*, III, pl. 120, A et B). Enfin, une statue de laque, "vue en l'été de 1926 à Pékin" et dont la photographie illustre l'article de M. Otto FISHER, *Chinesische Lackskulptur* (Ostasiatische Zeitschrift, mai-août 1933, T. 16, Abb. 4), reproduit trait pour trait notre figurine (la robe seule diffère et le lieu où médite le saint n'est caractérisé par aucun signe), accusant ainsi la popularité de son type.

Bronze doré. Les cheveux, la barbe et les yeux sont peints.
Haut. : 0 m. 215.

Provenance : Touen-houang, Chine. Don de M. PELLLOT.

98. *Le surveillant* ⁽¹⁾ *lama Dpal lhun grub* ⁽²⁾ ; — pron. : *pal chun dup*. (D 72.1). — Assis à l'indienne sur le *kolbok*, la main droite faisant le geste de l'argumentation, la main gauche ramenée dans le giron et marquée d'un trou rond. Bonnet conique. Visage ridé à l'expression nettement souriante.

Bronze doré. Haut. : 0 m. 313.

99. *Le Grand Lama Nag-dbañ-legs-bzañ* ⁽³⁾ ; — pron. : *nag wang leg zang* (D 72.4). — Assis à l'indienne sur le *kolbok*, la main droite faisant le geste qui rassure (*abhayamudrā*), la main gauche ramenée dans le giron et marquée d'un trou rond ⁽⁴⁾. Vêtement très orné enveloppant les genoux et cachant les pieds. Bonnet conique. Expression souriante.

Bronze doré. Haut. : 0 m. 328.

100. *Le Grand Lama Bzod-pa rin-chen* ; — pron. : *dzeud pa rin tchen* (D 72.3 ; pl. XXIV, fig. XLIII). — Assis à l'indienne

(1) Traduction de *dem-čhi*, mot mongol dont l'équivalent tibétain est *do-dam-pa*, c'est-à-dire : surveillant, conservateur, gardien ; c'est le fonctionnaire chargé des affaires mondaines dans les monastères lamaïques.

(2) On pourrait aussi comprendre : *Dpal-'byor*, lama de *Lhun* (*gyis-grub-pa*), car il existe de nombreux monastères de ce nom (cf. *Répertoire du Tandjour d'après le Catalogue de P. CORDIER*, p. 233, 2^e coll., l. 12).

(3) Cinquième Grand-Lama, 1617-1682.

(4) Ce fameux *Dalañ-lama* est habituellement représenté portant une fleur de lotus et un livre. Il tient parfois, à la place du livre, le vase à eau. Cf. A. VON STAËL-HOLSTEIN, *Notes on Two lama paintings*, J. A. O. S., december 1932, p. 344.

sur le *kolbok*, la main droite faisant le geste de l'argumentation (*vitarkamudrā*), la main gauche dans le giron et marquée d'un trou rond. Vêtement très orné cachant les pieds, bonnet conique. Visage ridé et souriant, sans doute un portrait.

Bronze doré. Haut. : 0 m. 328.

101. *Le surveillant lama A-yus çis* (D 72.5). — Identique au précédent, mais l'expression du visage est indifférente. Les pieds sont découverts.

Bronze doré. Haut. : 0 m. 308.

102. *Le lama Bskal-bṣaṅ-dge-legs-rgyal-mchan* ⁽¹⁾; — (pron. : *ke ṣang ge leg gyal tsan* (*Etendard du pur Bhadrakalpa*)) (D 72.2). — Assis dans la même position que les précédents, la main droite aux doigts allongés faisant le geste qui rassure, la main gauche, la paume en l'air, à plat dans le giron. Les pieds sont cachés par le vêtement qui enveloppe les genoux. Bonnet conique. Particulier embonpoint du corps, visage à l'expression indifférente.

Bronze doré, les yeux et la bouche peints. Haut. : 0 m. 355.

103. *Le Grand Lama Chul-Khrims-don-grub* ⁽²⁾; — pron. : *tsul tchrim don dup* (D 72.6). — Assis dans la même position que les précédents; la main droite, faisant le geste de l'argumentation tient la tige d'un lotus, la main gauche, ramenée dans le giron, est creusée d'une alvéole d'où devait partir un objet qui a disparu. Vêtement habituel, bonnet conique. Expression souriante.

(1) Sur le socle, à la partie postérieure, texte d'une invocation faite par le lama : « Moi, Etendard-du-pur-Bhadrakalpa, je prends refuge dans les trois Excellences ».

(2) Dixième Grand-Lama, 1819-1837.

Bronze doré. Les yeux et la bouche sont peints. Haut. : 0 m. 312 (1).

II. — OBJETS DE CULTE.

LES EMBLÈMES BOUDDHIQUES.

Au nombre de huit, ces petits objets sont disposés sur l'autel en symboles d'offrandes, à côté des Sept Trésors. L'emblème proprement dit est présenté sur une fleur de lotus épanouie dont la tige ornée de feuillage sort d'un petit massif formé également d'un lotus, aux pétales retombants. Il est, le plus souvent, environné d'une écharpe voltigeante pareille à celle qui entoure les divinités, et surmonté par le joyau.

104. *Emblèmes bouddhiques* (D 73.7 à D 73.15). — Roue, conque, vase, parasol blanc, fleur. Manquent le lacet, l'étendard et les poissons. Quatre petits piédestaux ont perdu leur emblème, deux autres supportant le joyau (D 73.14, D. 73.15a) doivent appartenir à une série des Sept Trésors. Bronze doré. Hauteur moyenne : 0 m. 13.

CLOCHETTE SACRÉE

(Sanskrit : *ghaṇṭā*. — Tib. : *dril-bu*).

Sonnette au manche formé d'un demi-*vajra*. Le prêtre qui préside la cérémonie du culte s'en sert aux moments prescrits par le rituel.

105. *Clochette* (D 73.16). — Décorée, sur l'épaule, de huit pétales contenant chacun un caractère représentant une

(1) Le nom des lamas, gravé sur certains socles, a été lu par Mlle Marcelle LALOU. Qu'elle soit ici très vivement remerciée de son obligeance.

syllabe magique, puis, plus bas, d'une ligne de *vajra* placés horizontalement entre deux fils de perles et d'un frange faite de roues tombant sur la panse nue. En bordure, bande de *vajra* dressés verticalement. Au manche, tête de divinité supportant un demi-*vajra* sur les lobes de sa couronne (1). Inscription en tibétain (formule magique), à l'intérieur de la clochette. Quatre caractères chinois sur le manche : « fabriquée (pendant) les années K'ien-long ».

Bronze pour la cloche, doré pour le manche. XVIII^e siècle. Haut. : 0 m. 22.

106. *Clochette* (D 73.17 ; pl. XXV, fig. XLIV). — Identique à la précédente en ce qui concerne la décoration de la clochette ; légères différences pour le manche : le diadème ne supporte que partiellement le *vajra* qui repose par moitié sur des pétales de lotus ; cinq moulurations remplacent, à la base du manche, le cou et le gorgerin de la divinité. Inscriptions semblables à celles relevées sur D 73.16, sauf pour ce qui est des huit caractères placés sur l'épaulement qui ne sont pas les mêmes. Le lien qui attache le battant de ces deux sonnettes passe dans un *vajra* minuscule fixé au fond de la clochette, en guise d'anneau, au centre d'un calice de fleur ciselé.

Bronze. XVIII^e siècle. Haut. : 0 m. 203.

AIGUIÈRE.

(Sanskrit : *kalaça*. — Tib. : *bum-pa*).

Vase dans lequel est gardée l'eau lustrale et qui est placé sur l'autel à côté des Huit Offrandes. Ce récipient, en forme

(1) Cf. l'emploi de ces mêmes éléments décoratifs, disposés différemment et se prêtant à un autre style, sur les clochettes cultuelles originaires de Java Centrale (Consulter KROM, *L'Art javanais dans les musées de Hollande et de Java*, A.A., VIII, pl. xxii, a).

de buire, n'a pas d'anse, mais est pourvu d'un bec et fermé par un couvercle muni, en son centre, d'un tube vertical qui reçoit les plumes de paon servant aux aspersions.

107. *Aiguière* (D 73.20 ; pl. XXV, fig. XLIV). — Collerette décorée des emblèmes disposés dans des rinceaux et cercle de petits méandres autour de la base du tube, panse unie, pied évasé orné de pétales de lotus. Le tube, mobile, est fermé au fond et ne communique pas avec l'eau du bol, ce qui paraît anormal puisque la touffe de plumes de paon, l'aspersoir, est censée tremper constamment dans l'eau que contient le vase.

Cuivre ciselé, partiellement doré. Haut. : 0 m. 19.

CONQUE (Tib. : *duñ*).

Instrument de musique servant à appeler les religieux à la prière ainsi qu'à leurs différents exercices. Parfois placé sur l'autel, il n'est alors qu'un emblème représentant, parmi le sacrifice des cinq sens, le sens de l'ouïe.

108. *Conque* (D 73.6 ; pl. XXV, fig. XLIV). — Coquille marine, sertie d'une armature d'argent très finement ciselée de pétales de lotus, de perles, de rinceaux fleuris et de flots. Le tube est fermé par un bouchon d'argent formé d'une fleur de lotus. Sans embouchure, cette conque ne rend aucun son, et l'on peut penser qu'il s'agit là seulement d'un objet de sacrifice. Long. : 0 m. 225.

COUPES LIBATOIRES

(Sanskrit : *kapāla*. — Tib. : *thod-khrag*).

Récipient fait de la partie supérieure d'un crâne humain, ou d'une matière plastique à laquelle on a donné la même forme, et consacré aux offrandes de sang et de vin. Placé sur l'autel

en face de la *boum-pa*. La calotte crânienne employée à la fabrication de ce vase doit provenir de la tête d'un saint. On l'orne d'une bordure de métal, or, argent ou cuivre ; elle est posée sur un pied triangulaire et fermée par un couvercle fait du même métal ouvragé. Les coupes formées d'un véritable crâne humain servent particulièrement dans les cérémonies d'exorcisme.

109. *Kapāla* (D 73. 5). — Coupe en porcelaine blanche, bordée de cuivre doré, peinte en rouge à l'intérieur. Pied triangulaire. La base est décorée de têtes d'éléphant sur les angles et de rinceaux fleuris portant en leur milieu un masque de monstre ; plus haut deux rangs de pétales de lotus sont séparés par une bande incrustée de pierreries ; le tout se termine en buisson de flammes, toujours sur trois faces. Aux angles supérieurs de ce support, trois têtes peintes en rouge (tête de Dharmapāla à œil frontal, tête à face hilare, tête de mort, assez informe, à face concave). Couvercle très travaillé de rinceaux fleuris entourant une combinaison décorative des caractères représentant la formule *daçakaro vasi*, surmontée du croissant et de la perle, quatre fois répétée. Frételet formé d'un motif de flammes triangulaire posé sur un lotus et sortant de l'entrecroisement de deux *vajra* couchés et à demi engagés.

Bronze doré pour le support et le couvercle. Haut. : 0 m. 19.

110. *Kapāla* (D 73. 4 ; pl. XXVI, fig. XLV). — Crâne humain, brun clair jaspé, doublé de cuivre peint en rouge, posé sur un trépied dont la décoration ne diffère de celle du trépied précédemment décrit que par d'infimes détails (suppression des défenses aux têtes d'éléphant, absence des masques de monstres). Les trois têtes des angles supérieurs du support sont des têtes de mort qui paraissent avoir conservé leur enveloppe de chair, fendue à l'endroit de la mâchoire par un large rire. Sur le

couvercle de bronze, deux bandes de rinceaux superposées contenant les Sept Joyaux et les Huit Emblèmes. Frételet formé d'un demi-*vajra* posé sur l'entrecroisement de deux *vajra* couchés et à demi engagés.

Bronze doré pour le support et le couvercle. XVIII^e siècle.
Haut. : 0 m. 22.

MIROIR MAGIQUE (Tib. : *me-long*).

Disque de bronze dont une face est généralement polie, et qui est posé sur l'autel parmi le sacrifice des cinq sens où il représente le sens de la vue. Son miroir reflète l'image du dieu ; on l'arrose d'eau lustrale pendant l'office.

111. *Miroir magique* (D 73. 3 ; pl. XXVI, fig. XLVI). — Disque de bronze, indépendant du support en cuivre doré sur lequel il repose. Le support, ouvragé d'un seul côté, montre, en haut, une bordure de pétales de lotus, puis les offrandes symboliques : l'écharpe drapée de manière décorative sous laquelle se voient l'instrument de musique, la corbeille de fruits et la conque, soutenus par des lotus issant des flots. La base est composée de deux rangs opposés de pétales de lotus, l'un beaucoup plus haut que l'autre, formant piédouche. Le miroir présente l'image d'une divinité, Avalokiteçvara à 14 bras, assise sur un lotus et vue de dos. Cette représentation est encadrée d'une inscription en chinois (formule magique) à peu près indéchiffrable. A l'envers, la face du miroir est lisse, entourée sur sa périphérie d'une inscription en caractères *lantsha* (*dhāraṇī* que le texte chinois doit répéter). Haut. : 0. 233. Don de M. CHARRIA. Yun-nan.

GAINES DIVERSES.

La plus grande partie des habitants du Tibet étant obligée à de continuels déplacements, pour satisfaire aux exigences

de leur religion (pèlerins, lamas en mission), ou aux besoins de leur commerce (marchands, pasteurs), beaucoup d'objets d'usage courant, religieux ou profane : livres, peintures, pièces cultuelles, armes, cachets, nécessaires à écrire, bols, etc., sont complétés par un étui en cuir, en cuir et métal, en bois, en bois recouvert de cuir, en étoffe, en sparterie, qui rend leur transport plus aisé.

112. *Ecrin de vajra* (D 73. 19). — Bois recouvert de cuir teint en rouge et doré pour le dessin. Ornementation composée de rinceaux, de petites figures géométriques à six côtés enfermant des pointillés, d'une grecque, de chaînes d'anneaux placées dans des médaillons. Charnières de fer décorées de palmes ciselées. La fermeture, qui devait être également en fer, a été arrachée. Doublure faite de satin vermillon soigneusement collé au bois. Long : 0 m. 195.

113. *Etui de la clochette* D 73. 17 (D 73. 18). — Matériaux identiques à ceux formant l'écrin précédemment décrit. Décoration à peu près la même, plus des rinceaux fleuris et quatre fleurs stylisées à huit pétales. Même charnière. Même soierie à l'intérieur. La fermeture manque. Haut. : 0 m. 24.

COLLIERS.

Pièces de caractère religieux faisant habituellement partie de la tenue des Tibétains.

114. *Collier rituel* (D 73. 22). — Perles d'ivoire sur trois rangs. Divisé en trois sections par deux larges disques ajourés, ces sections étant divisées elles-mêmes par des disques plus petits. Terminé par des attaches en soie verte. Long. : 1 m. 025. Don de M. HOLBÉ.

115. *Collier de têtes de mort* (D 73.21). — En ivoire. Formé de cinq têtes de mort séparées par des perles et des *vaira*. Festons de perles ornés de pendeloques partant des mâchoires. Pierres bleues et rouges. Chaque crâne est pourvu à l'endroit de l'œil frontal, ou de l'*ūrṇā*, d'une pierre rouge incrustée. Long.: 0 m. 45. Don de M. HOLBÉ.

III. — PEINTURES.

AMITĀYUS (voir notice, p. 57).

1. *Amitāyus* (D 74. 1 ; pl. XXVII, fig. XLVII). — De couleur rouge, assis à l'indienne sur le lotus que supporte un trône orfèvre dont la gloire arrondie, encadrant le corps du dieu, est bordée de pivoines dans leur feuillage. Le Dhyāni-Buddha porte sur ses mains réunies en méditation le vase d'ambrosie surmonté d'un ornement indistinct (dans l'état actuel de la peinture), une plante sans doute. Sa tête est entourée d'une auréole dont les éléments décoratifs répètent les motifs employés pour la gloire et le siège, que l'encadrement du miroir reproduit encore. Devant lui, des offrandes symboliques, parmi lesquelles on distingue : le miroir, la conque, les plumes de paon, l'écharpe, des défenses d'éléphant ; au-dessous et sur les côtés, paysage de rochers couverts de neige, remplacé vers le haut par le ciel où de longs nuages apparaissent à gauche et à droite.

Peinture sur soie. Encadrement récemment renouvelé, soie chinoise brochée fond bleu foncé, décor vermiculé et fleuri en fil d'or.

Dimensions de la bannière : 1 m. 21 × 0, 76.

Dimensions de la peinture : 0 m. 74 × 0, 565.

TĀRĀ VERTE (voir notice, p. 82).

2. *Tārā verte* (D 74.6). — Assise sur le lotus émergeant des eaux, le pied droit posé sur une petite pivoine issant du trône

(substituée au lotus traditionnel) ; elle tient deux lotus avec les gestes habituels, un petit orant à sa droite. Tārā, le corps vert, entourée d'une double auréole surmontée du *maṇi*, figure devant un pavillon de style chinois, à l'intérieur duquel se voit, sous le toit le plus élevé, une petite représentation d'Amitābha. Deux divinités flanquent la déesse : à sa droite, un Bodhisattva (Padmapāṇi ?), portant un pagne rayé et faisant de la main droite le geste qui rassure (*abhaya mudrā*), tandis que sa main gauche présente un lotus (pivoine) ; à la gauche de Tārā, et parallèlement au Bodhisattva précédent, un Dharmapāla (?), au corps bleu, vêtu d'une peau de tigre et d'une écharpe verte, paré de serpents et couronné de têtes de mort, tient à gauche la coupe cranienne (*kapāla*), à droite le couteau *gri-gug*. Audessous, dans un enclos, autour d'un bassin de forme irrégulière à cinq côtés, où croissent des pivoines à la façon des lotus, douze divinités jouent d'instruments de musique ou présentent des offrandes. Hors de la balustrade qui entoure ce parvis, en des kiosques situés de part et d'autre de l'entrée, deux saints reçoivent les hommages de fidèles agenouillés. Dans le ciel, deux de ces divinités aériennes, qui confèrent les ordres aux saints, volent, qui à l'aide d'une écharpe, qui à l'aide d'un rameau fleuri, et, tout en haut, d'autres *devatā*, groupées à droite et à gauche, portent des emblèmes et répandent l'eau lustrale parmi des nuages en banderoles.

Peinture sur toile. Double bande de damas de soie jaune et rouge encadrée du même damas bleu presque noir. Voile d'étamine de soie rouge.

Dimensions de la bannière : 1 m. 34 × 0, 80.

Dimensions de la peinture : 0 m. 73 × 0, 505.

Don de M. BACOT.

TĀRĀ AUX MILLE TÊTES.

Forme tantrique de Tārā, « à mille têtes et à mille bras », assez peu courante. Les têtes sont disposées de chaque côté de la tête centrale et superposées *ad infinitum* les unes au-dessus des autres; les cinq têtes principales sont peintes en vert, en rouge, en blanc, en jaune et en bleu (les cinq couleurs des Dhyāni-Buddha). La déesse est représentée debout, ce qui est une caractéristique rare dans les images tibétaines de Tārā (GETTY).

3. *Tārā aux mille têtes* (D 74.4). — Conforme à la description ci-dessus, sauf en ce qui concerne la tête bleue remplacée par une seconde tête rouge. La déesse, debout sur le lotus, dans la posture du tireur à l'arc (*ālīdha*), marche sur une foule de petits personnages infernaux, et *courbe sous son poids* Brahmā et Indra, dont on voit les représentations, à la partie inférieure, insérées entre trois figurations de Yama (forme *gcin rje*). Les bras de Tārā multipliés à l'infini sont disposés en une sorte de gloire arrondie (en queue de paon), entourée de flammes, sur laquelle se détache le corps de la divinité. Ces bras tiennent un grand nombre d'attributs parmi lesquels on discerne le plus fréquemment la roue, le parasol et le bâton magique. Une série de dix-huit Buddha, sur quatre rangées décroissant vers le bas, occupe la partie supérieure de la peinture et deux grands magiciens (*mahāsiddha*), se voient, de chaque côté de la déesse, assis à la hauteur de ses pieds.

Peinture sur toile. Bordure composée d'une double bande de satin uni, beige orangé et beige; encadrement en satin uni bleu foncé avec, à la base, un rectangle de tissu de coton jaune à gros reliefs, décoré de fleurs noires et jaune clair disposées en lignes inégales.

Dimensions de la bannière : 1 m.52 × 0,955.

Dimensions de la peinture : 0 m.90 × 0,62.

Don de M. BACOT.

HAYAGRĪVA ET MĀRĪCĪ.

Hayagrīva (Dharmapāla ou Yi-dam, selon les cas) est le dieu « au cou du cheval » (*rta-mgrin*). Il est vénéré, spécialement en Mongolie, en tant que protecteur des chevaux. Il chasse les démons par ses hennissements. Son culte fut recommandé au roi Khri-sroñ Bde-tsan par Padmasambhava, et Atiça l'a conjuré (GRÜNWEDEL). Hayagrīva porte dans sa chevelure hérissée une ou même trois têtes de cheval ; il est pourvu d'une ou de trois têtes, de deux, quatre ou six bras. Ses attributs sont le sceptre, le lacet, la roue, l'épée et le lotus. La couleur de son corps, sur les images, est brun rouge. Il est représenté seul, ou avec sa *çakti* qui n'est autre que Mārīcī, la déesse à tête de truie. Celle-ci a trois visages, huit bras et ses emblèmes sont l'arc, la flèche, le lasso, le foudre, le poignard, etc. Sa couleur est bleu clair. Hayagrīva peut avoir des ailes de *garuḍa*. En cette forme (*yi-dam*), il porte sur chacune de ses trois têtes l'œil frontal ; un collier de crânes tombe de son cou et il est vêtu d'une peau de lion et d'une peau d'éléphant ; il a six bras et il marche à droite, enserrant sa *çakti* de ses bras inférieurs.

4. *Hayagrīva et Mārīcī* (D 74. 2). — Conforme à la description ci-dessus. Hayagrīva aux ailes de *garuḍa*, debout sur un lotus et marchant à droite, foule aux pieds deux petits personnages nus. Il a trois têtes portant chacune l'œil frontal : celle de face est rouge sombre, comme le corps du dieu, celle de droite est blanche, celle de gauche verte. Une tête de cheval se voit dans sa chevelure hérissée. Il étreint sa *çakti* qui n'a qu'une tête et deux bras. Le groupe se détache sur une gloire enflammée. Hayagrīva tient de ses mains droites le lotus, le bâton magique et le sceptre, de ses mains gauches, le lasso, le glaive et le *kapāla*. La *çakti* tient de sa main

gauche le *kapāla* ; sa main droite est bizarrement sectionnée au poignet. Amitābha, flanqué de Padmasambhava et de bCoñ-kha-pa, siège à la partie supérieure de la peinture, tandis que l'on reconnaît Beg-ts'e, les cinq grands rois (*Sku-lha*) et le noir démon Rāhu (*sGra-gčan*), à dix têtes et à deux bras ⁽¹⁾, environnant le groupe central.

Peinture sur toile. Bordure de satin damassé rouge et jaune, encadrement mordoré avec rectangle brun clair incrusté à la base. Voile en étamine de soie rouge.

Dimensions de la bannière : 1 m. 19 × 0, 77.

Dimensions de la peinture : 0 m. 68 × 0, 485.

Don de M. BACOT.

LHAMO

(Voir notice, p. 102).

5. *Lhamo* (D 74.3 ; pl. XXVIII, fig. XLVIII). — *Lhamo* au corps bleu, portant le sceptre et le *kapāla*, est assise sur sa mule à la robe isabelle, recouverte d'une peau humaine et harnachée de serpents. Elle est guidée par la *dākinī* à tête de *makara* qui tient la bride de sa monture, et suivie par la *dākinī* à tête de lion portant dans sa main droite le couteau *gri-gug*, dans sa main gauche le lacet. La déesse serre entre ses dents un petit corps humain et montre, ainsi que sa mule, tous les signes qui la caractérisent ordinairement.

(1) Pour avoir bu « l'eau de la vie » qu'il avait dérobée à Vajrapāṇi, « les Bouddhas infligèrent à Rāhu une punition sévère ; ils en firent un monstre horrible ; une queue de dragon remplaça ses jambes, sa tête brisée en forma neuf autres, ses blessures principales devinrent une gorge énorme, les plus petites furent changées en autant d'yeux » (H. von SCHLAGINTWEIT, *Le Bouddhisme au Tibet*, p. 74).

Dans le haut de la peinture, Vajradhara est représenté encadré par bCoñ-kha-pa et le Pan-chen blo-bzañ ye-ces. En bas, se voient cinq des nombreuses assistantes ordinaires de Lhamo, les déesses des points cardinaux ⁽¹⁾, toutes vêtues à la chinoise, portant un diadème étroit surmonté du *mañi*, et assises sur des animaux divers. De gauche à droite, elles se présentent comme suit : la première est montée sur une mule isabelle, a le teint vert et brandit à droite une hallebarde (*para-çu*), à gauche le disque du soleil ; la seconde est montée sur un tigre, a le teint jaune et tient à droite une corbeille de fruits, à gauche un rat ou une mangouste ; la troisième est montée sur un lion, a le teint blanc, élève à droite un objet indistinct (effacé), peut-être le poignard *phur-bu*, et présente de la main gauche le vase d'ambroisie ; la quatrième est montée sur une antilope jaune, a le teint rouge et montre à droite le miroir, à gauche la conque ; la cinquième est montée sur un dragon dont les extrémités griffues serrent chacune une conque, a le teint vert et porte de la main droite trois tiges de cannes à sucre ⁽²⁾ avec leurs feuilles, de la main gauche un serpent. Deux coupes craniennes, que supportent trois petits crânes, remplissent la place laissée vide entre les assistantes de Lhamo. Celle de gauche est surmontée d'un motif décoratif dont les éléments demeurent mystérieux.

(1) La sixième des déesses des points cardinaux, celle qui est habituellement représentée sur le lotus, tenant un *pātra* et un fruit, ne figure pas sur cette image.

(2) Sans doute l'intention du peintre a-t-elle été de représenter un bouquet de bambou. Le bambou est, en Chine, un « démonifuge ». « On se sert, dit le Père DORÉ (*Recherches sur les superstitions en Chine*, 1^{re} partie, p. 483), d'une branche de bambou vert pour chasser les mauvais esprits qui s'aviseraient d'obstruer le passage au cercueil que l'on porte au cimetière ».

Peinture sur toile. Double bordure en toile de deux tons de beige, encadrement en tissu de coton noir avec carré de cretonne imprimée à fleurs bleues, incrusté à la base.

Dimensions de la bannière : 1 m. 33 × 0,70.

Dimensions de la peinture : 0 m. 72 × 0,49.

Don de M. BACOT.

L'ARHAT MI-PHYED.

Les arhat (*Gnas-brtan*) sont des disciples du Buddha qui ont été chargés par celui-ci de conserver la Loi parmi les hommes, après sa mort, en attendant la venue de Maitreya, le nouveau Buddha. Ils peuvent être cinq cents ; ils forment un groupe de seize, parfois de dix-huit. Prolongeant volontairement leur existence terrestre, ils habitent des lieux déterminés du monde où ils entretiennent la religion du Buddha ; chacun d'eux porte, sur les images qui les représentent, un emblème distinctif.

Abhedha (Mi-phyed) est le seizième arhat de la liste tibétaine. Il demeure dans les Himâlayas et son attribut est le *caitya de perfection*, figuré par un petit *stūpa* qu'on voit entre ses mains.

6. *L'arhat Mi-phyed* (D 74.5 ; pl. XXIX, fig. XLIX). — Le saint, la tête entourée d'une auréole, est assis à l'européenne au milieu d'un paysage de montagnes et de forêt, auprès d'une roche tabulaire sur laquelle sont posés un brûle-parfums et un vase de style persan, d'où s'élève une branche de corail. Il porte des deux mains, sans que celles-ci esquissent une *mudrā*, son petit *stūpa* emblématique ⁽¹⁾, décoré sur ses moulurations de

(1) Pour les variations d'attitude des arhat et la position de leurs attributs, selon les écoles, voir G. N. ROERICH, *Le Bouddha et les seize grands arhats, suite de sept bannières de la province de Kham au Tibet*, Revue des Arts asiatiques, tome VI, II, 94-100.

deux lignes d'écriture tibétaine. Il est vêtu d'un ample manteau rouge, brodé d'or, drapant l'épaule gauche et garni de l'anneau qui sert à retenir le parement ou le pan supérieur. Ce manteau laisse voir une robe bleue au tissu décoré de rosaces d'or, dont les manches sont doublées en vert, et un vêtement de dessous en linge blanc, qui découvre en partie le torse. Le saint est chaussé de bottes chinoises à semelles de feutre. Un petit personnage, un *bhikṣu*, disciple ou serviteur, placé derrière lui, semble vouloir attirer son attention en touchant son bras. Dans l'allée, aux pieds de Mi-phyed, un cervidé est couché, à côté d'une inscription en lettres dorées, donnant le nom de l'arhat, visible sur le sol du chemin ; à gauche, un cours d'eau s'enfonce dans une vallée encaissée entre des montagnes abruptes ; à droite, un homme, portant le turban blanc des Musulmans du Turkestan chinois, tient une aiguère, les yeux fixés sur le spectateur.

Peinture sur toile. Encadrement en brocart à fond beige décoré de fleurs et de méandres de plusieurs tons de bleu.

Dimensions de la bannière : 1 m. 31 × 0,75.

Dimensions de la peinture : 0 m. 76 × 0,61.

Don de M. KAUFMANN.

INDEX

- Açoka, 35.
 Ādi-Buddha, 9, 49, 50, 52,
 57.
 Ajaṇṭā, 14.
 Akṣobhya, 33, 48, 49, 54-
 55.
 Akṣobhya-Vajrāsana, 55.
 Altan Khan, 12.
 Amarāvātī, 32.
 Amṣuvarman, 6, 11.
 Amérique, 40.
 Amitābha, 10, 23, 33, 35, 48,
 56-57, 62, 68, n., 70, 74, 75, 86,
 94, 109, 124, 127.
 Amitāyus, 15, 22, 23, 57-59,
 123.
 Amoghasiddhi, 48, 59-60.
 Amsterdam, 68, n.
 Arabes, 11.
 Ardenne de Tizac (H. d'), 30,
 n. 1.
 Āryāvalokiteṣvara, 75-76.
 Asie, 6.
 Asie centrale, 41, 42, 48.
 Asie sud-orientale, 30.
 Assam, 11.
 Atīṣa, 9, 13, 126.
 Avalokiteṣvara, 10, 21, 30, 33,
 34, 35, 48, 57, n., 68, n., 69-71,
 73, 74-75, 82, 87, 109, 121.
 A-yus çis, 116.
 Bacot (J.), 14, 24, 28, 41, 52,
 110, n., 124, 125, 127, 129.
 Badakshān, 16.
 Bāgh, 14.
 Beg-ts'e, 127.
 Bhaiṣajyaguru, 33, 34, 62,
 63-65.
 Bhattacharyya (B.), 53, 55,
 73.
 Bianchi (Collection), 68, n.
 Blo-bṣaṇ-bstan'jin Dar-
 rgyas, 113.
 Blo-bṣaṇ-grags-pa, 112.
 Bodhisattva de la Miséricorde,
 10.
 Bon, bonisme, Bon-po 7,
 8, 12, 13, 80, 92, 93.
 Bonnets jaunes, 9, 112.
 Bonnets rouges, 9.
 Boston (Museum of Fine
 Arts), 63, 68, n., 73.
 Bouddhisme, 5-9, 11-14, 36,
 38-39, 42, 47, 91, 102, 105,
 112, 127, n.
 Boxers, 5.
 Brahmā, 97, 100, 101, 103,
 108, 110, 125.
 Brahmanisme, 8.
 Bhṛkuṭī, 8.
 Bskal-bṣaṇ-dge-legs-rgyal-
 mchan, 116.
 Bushell (S. W.), 30, n. 1.
 Bṣod-pa rin-chen, 34,
 115.

çakti, 48, 87, 91, 93, 94, 97-100, 108-109, 126.

Çākyaṃuni, 8, 21, 31, 32, 33, 47, 48, 55, 60-63, 66, 114.

campaka (fleur de), 67, 68, n.

Catalogue de la Vente G., 21, n., 53, 55.

Caucase septentrional, 42.

Charria, 121.

Chicago, 95, n.

Chine, 5, 6, 11-14, 16, 24, 26, 30, 36, 39, 63, 114, n. 115, 128, n. 2.

Chul-Khrims-don-grub, 116-117.

Çilpaçāstra, 17.

Citipati, 111.

Çivaïsme, 8, 13.

Cochinchine, 16.

Cœdès (G.), 44, 49, 63.

Confucéisme, 14.

bCoñ-kha-pa, 9, 10, 12, 23, 112-113, 127, 128.

Coomaraswamy, 63, 68, n., 73.

Cordier (P.), 115, n. 2.

Cuṇḍā, 88-89.

Darjeeling, 113, n.

ḍākinī, 31, n., 35, 89-90, 103, 104, 127.

Dalañ-lama, 10, 12, 21, 69, 74, 115, n. 4.

Dandān Ulūk, 26.

Deniker (J.), 53.

Dergué, 20, 28, 41.

Désert Pierreux, 6.

Devapāla, 33.

dhāraṇī, 8, 121.

Dharmadhātu-Mañjuçrī, 79-80.

Dharmapāla, 90-91, 92, 95, 100, 101-102, 104-107, 120, 124, 126.

Dhyāni-Buddha, 34, 47, 48-49, 52, 54, 55, 56, 59, 70, 82, 123, 125.

Dhyāni-Bodhisattva, 47, 48.

Doré (le Père), 128, n. 2.

Dpal lhun grub, 115.

Dutreuil de Rhins, 43, n.

Ecole Française d'Extrême-Orient, 5.

Ecoles : du Sud-Ouest, 20 ; du Nord-Est, 20.

Eglise lamaïque, 9, 12.

Europe orientale, 41.

Fa-hien, 6.

Fisher (Otto), 114, n.

Fleuve jaune, 42.

Florence, 17.

Foucher (Alfred), 13, 57, 66, n., 63, n., 87.

Gandhāra, 8, 14, 66, n., 70, n. *garuḍa* 91, 126.

Gautama, 54.

Gayā, 54.

dGe-dun-grub, 10.

- dGe-lugs-pa*, 9, 49.
 Getty (Alice), 50, 63, 96.
 106, 109, 125.
 Gobi, 6, 42.
 Gosai Than, 6, n.
sGra-gčan, 127.
 Grand-lama, 10, 12, 96, 99,
 102, 115-116.
 Grands rois (les cinq), 22,
 127.
 Grousset (R.), 31, n.
 Grünwedel (A.), 105, 126.
 Guimet (Musée), 21, 52, 57,
 n., 110, n.
 Gupta, 32, 33.
 Gyangtsé, 20, 28.
 Hackin (J.), 13, 32, 66, n. 2,
 93.
 Hanoi, 5.
 Hañhāi, 26.
 Hayagrīva, 16, 126-127.
 Hérāt, 26.
 Himālaya, 6, 9, 13, 25, 32,
 129.
 Hīṇyāna, 66.
 Hindouisme, 14.
 Hiong-nou, 42.
 Hiuan-tchao, 6.
 Hiuan-tsang, 6.
 Holbé, 122, 123.
 Hor, Hor-pas, 41, 42.
 Huc (le Père), 29.
 Huns, 42.
 Inde, 6-8, 13, 14, 16, 25, 26,
 39, 42, 55, 63, 87.
 Indochine, 44, 63.
 Indra, 63, 125.
 Iran, 39.
 Islam, 14.
 Iṣṭadevatā, 90.
 Jambhala, 94-95, 96.
 Jambhala blanc, 96.
 Jambudvīpa, 11.
 Japon, 63.
 Java centrale, 118, n.
 Kāc̣yapa, 48, 55.
 Kaḥristan, 8.
 Kālacakra, 99-101.
 Kanakamuni, 48.
 Kanjur (bKaḥ'-gyur), 14.
 K'ang-hi, 12.
 Kan-sou, 42.
 Katmandu, 6, n.
 Kaufmann, 130.
 Kham, 20, 129, n.
 Khri-sroñ-Bde-tsan, 8, 126.
 Khotan, 13.
 K'iang, 42.
 K'ien-long, 12, 118.
 Kirong, 6.
 Kouan-Hieou, 25.
 Kouban, 42.
 Koukounor, 7.
 Krakucchanda, 48.
 Krom (N. J.), 118, n.
 Kubilai Khan, 14.
 Kuvera, 94, 95-96, 103.

- Lagongoun, 41.
 Lalou (M.), 18, n. 1, 117, n.
 Lamas, lamaïque, lamaïsme,
 5, 8-15, 17-19, 21, 25, 27, 32,
 34, 35, 37, 40, 45, 49, 50, 57,
 n., 69, 91, 95, 107, 111, 113-
 117.
 gLangdarma, 9.
 Laufer (B.), 95, n.
 Légations, 5.
 Legs-ldan, 105.
 Lhamo, 27, 28, 102-103,
 127-129.
 Lha-sa, 6, 10, 12, 20, 21,
 28, 74, 102.
 Li Long-Mien, 25.
 Linossier (Mélanges), 31, n.
 Long-men, 32, 66, n. 2.
 Louis Finot (Musée), 5, 15-
 16, 22, 29, 36, 38, 40, 44,
 45.
 Magadha, 6, 9, 13, 14.
 Mahākāla bleu, 106-107.
 Mahākāla mGon-dkar, 105.
 Mahāsiddha, 125.
 Mahāyāna, 9, 47, 63, 82.
 Maitreya, 21, 31, 48, 62, 66-
 69, 77.
 Māle (E.), 15.
 maṇḍala, 22.
 Manen (J. van), 92.
 Mangyul, 6.
 Mañjuçrī, 21, 34, 48, 76-78,
 79-80, 98, 107, 112.
 Mañjuçrīmūlakalpa, 18, n. 1.
 Mañjuvajra, 98-99.
 mantra, 17.
 Mānuṣi-Buddha, 48.
 Marco Polo, 44.
 Mārīci, 126-127.
 Mar-pa, 9.
 Masaccio, 17.
 Milan, 28.
 Milarepa, 9.
 Ming, 24, 30, 32.
 Mi-phyed-pa, 25, 129-
 130.
 Mirān, 19.
 Mongols, 12.
 Mongolie, 15, n., 20, 24,
 36, 62, n., 84, 86, 105, 106,
 126.
 Mus (P.), 62.
 nāga, 91, 103.
 Ņag-dbañ-blo-bzam-rgya-
 mcho, 12.
 Nag-dbañ-legs-bṣaṇ, 115.
 Nan-tchao, 11.
 Na-ro mkhā spyod-ma,
 89-90.
 Nayapāla, 13.
 Népal, 6, 8, 11, 14, 36, 37,
 39, 48, 52.
 Oldenbourg (S. d'), 109.
 Orient (Les civilisations
 de l'), 31, n.
 Ouest chinois, 20.

Padmapāṇi, 33, 35, 68, n.,
73-74, 124.

Padmasambhava, 8, 13, 112,
126, 127.

pāla, 31, 32, 33, 73, n.

Paléologue (M.), 30.

Pan-chen-blo-bzan-ye-ces,
128.

pan-chen rin-po-che, 10,
12.

Pander (E.), 96, 110.

Parmentier (H.), 44.

Pékin, 5, 36, 96, 114, n. 1.

Pelliot (P.), 5, 115.

Pendjab, 7.

Perse, 17, 26.

Peshawar, 66, n. 2.

Philadelphie (University Mu-
seum de), 114, n. 1.

Portes de fer, 7.

Potala, 21.

Prambanan, 31, n.

Spyan-ras-gzigs gsañ-sgrub,
109.

Qyzyl, 18, 26.

Rāhu, 127.

Rākṣasa, 102.

Ratnasambhava, 48, 55-56.

Rockhill (W. W.), 37, n. 1.

Roerich (G.), 41, 42, 57, n.,
129, n.

Rostovtzeff (M.), 41.

Russie méridionale, 42.

Sables mouvants, 6.

Sahri-Bahlol, 66, n. 2.

Salmony (A.), 63, n.

Samantabhadra, 48, 80 -

81.

Samarqand, 25.

Samvara, 35, 95-98.

Sang-dui, 35, 93-94.

Sa-skya, 89.

Schlagintweit (E.), 127, n.

Secte Jaune, 10, 12, 112.

senā, 31, 33.

Shigatsé, 20.

Sibérie, 41.

Siṃhanāda-Avalokiteṣvara,

71-73.

Siṃhanāda-Mañjuçrī, 79.

Siṃhanāda-Mañjughoṣa, 78-

79.

Siṃhavaktrā, 103-104.

Singhasāri, 31, n.

Sirén (O.), 114, n.

Sitātapatrāparajitā, 34, 87-

88.

Song Yun, 6.

Spozalizio, 28.

Sroṇ-bcan-sgam-po, 6-8, 11,
12, 82, 84.

Sseu-tch'ouan, 11.

Staël-Holstein (A. von), 115,

n. 4.

Stein (Mission), 19.

Sukhodaya, 34.

Sūtra, 22.

Ta-chi-lhun-po, 10, 12, 28,

99.

- Tagore (A. Nath), 33, n.
 T'ai-tsong (des T'ang), 6.
 Tanjur, 14, 115, n. 2.
 T'ang, 6, 32, 95.
 Tantra, 8.
 Tārā, 12, 23, 82-86, 87.
 Tārā aux mille têtes, 125.
 Tārā blanche, 22, n., 23,
 36, n. 2, 82, 84-85.
 Tārā verte, 23, 82-84, 123-
 124.
T'ien kong k'ai wou, 30.
 Tibet, 5 sqq.
 Toronto (Royal Ontario Mu-
 seum), 114, n.
 Touen-houang, 11, 19, 115.
 T'ou-fan, 7.
 Tourfan, 11.
 Tsam (danse), 111.
 Turcs ouïgurs, 12.
 Turkestan, 8, 11, 26, 42,
 130.
 Tuṣita (ciel), 66.
 Udyāna, 8.
U-rgyan-pa, 9.
 Uṣṇiṣavijayā, 23, 34, 86-
 87.
 Vaiçravana-Kuvera, 95-96.
 Vairocana, 48, 49, 52-54, 80,
 86.
 Vajradhara, 21, 49, 50-52,
 91, 93, 128.
 Vajradhara-Dharmavajra, 50.
 Vajrapāṇi, 21, 48, 49, 54,
 91-93, 127, n.
 Vajrapāṇi-Ācārya, 92-93.
 Vajrasattva, 48, 49, 50, 88.
 Vajravarāhī, 89.
 «Vertueux (les)», 9.
Vinaya, 22.
 Waddell (L. A.), 37, 53.
 Wang Wei, 23.
 Wei, 13.
 Wen-tch'eng, 7.
 Wou-t'ai chan, 21, n.
 Yama, 102, 104-105, 107,
 111, 125.
 Yamantaka, 107-109.
 Yama-phyi-sgrub, 104-105.
yin-yang, 36, 37, 50, 52,
 59, 60, 79, 80, 84-89, 94, 96,
 103, 104, 107, 110, 113.
 Yi-tsing, 7.
 Yuan, 114, n. 1.
 Yue-tche, 42.
 Yun-kang, 66, n. 2.
 Yun-nan, 11, 16, 121.

TABLE

DONNANT LA CONCORDANCE ENTRE LA NUMÉRATION DES PIÈCES TIBÉTAINES
AU MUSÉE LOUIS FINOT ET CELLE ADOPTÉE DANS LE PRÉSENT CATALOGUE.

D 71.1	20
71.2	21
71.3	23
71.4	25
71.5	22
71.6	27
71.7	24
71.8	26
71.9	10
71.11	36
71.12	30
71.12 bis	31
71.13	28
71.14	32
71.15	33
71.16	29
71.17	3
71.18	2
71.21	7
71.19	1
71.18 bis	4
71.22	6
71.20	5
71.23	8
71.24	9
71.25	11
71.26	13
71.27	12
71.28	14
71.29	15

D 71.30	18
71.31	17
71.32	16
71.33	19
71.34	51
71.35	40
71.36	43
71.35	40
71.38	44
71.39	39
71.42	45
71.43	46
71.44	48
71.45	49
71.46	50
71.48	37
71.49	52
71.50	53
71.51	90
71.52	47
71.53	35
71.54	34
71.55	41
71.56	38
71.57	89
71.58	61
71.59	63
71.60	54
71.61	58
71.62	57

D 71.63	59
71.64	55
71.64 bis	56
71.65	60
71.66	62
71.67	64
71.73	65
71.69	67
71.71	68
71.72	84
71.70	65
71.74	75
71.75	69
71.76	73
71.77	74
71.78	76
71.79	77
71.82	83
71.81	72
71.80	85
71.83	82
71.84	71
71.85	70
71.86	83
71.87	86
71.83	87
71.89	91
71.92	79
71.91	81
71.90	80
71.93	78

D 72.1	98
72.2	102
72.3	100
72.4	99
72.5	101
72.6	103
72.7	96
72.8	93
72.9	94
72.10	95
72.11	92
72.12	97
73.3	111
73.4	110
73.5	109
73.6	108
73.7	104
73.16	105
73.17	106
73.18	113
73.19	112
73.20	107
73.21	115
73.22	114
74.1	1
74.2	4
74.3	5
74.4	3
74.5	6
74.6	2

TABLE DES PLANCHES

N° des planches		N° d'ordre
		—
I	Vajrasattva, ou Vajradhara-Dharmavajra .	1
	Vajradhara	3
II	Vairocana ?	5
	Akṣobhya-Vajrāsana	10
III	Ratnasambhava	11
	Amitābha	13
IV	Amitāyus	17
	Amoghasiddhi	19
V	Çākyaṃuni en <i>abhayaṃudrā</i>	20
VI	Buddha paré	27
	Bhaiṣajyaguru	33
VII	Maitreya	34
VIII	Maitreya	36
	Avalokiteṣvara	38
IX	Siṃhanāda-Lokeṣvara	39
	Avalokiteṣvara	43
X	Padmapāṇi	41
XI	Āryāvalokiteṣvara	44
	Mañjuṣrī	46
XII	Siṃhanāda-Mañjuṣoṣa	48
	Siṃhanāda-Mañjuṣrī	49
XIII	Dharmadhātu-Mañjuṣrī	50
	Samantabhadra	51
XIV	Tārā verte	56
	Tārā blanche	57
XV	Vajrapāṇi	69
	Vajrapāṇi-Acarya	65
XVI	Jambhala	70
	Jambhala blanc	72
XVII	Vaiṣṛavana-Kuvera	71
XVIII	Samvara	73

N° des planches		N° d'ordre
XIX	Kālacakra.	76
	Lhamo	79
XX	Simhavaktrā.	80
	Yama-phyi-sgrub	82
XXI	Mahākāla (<i>mgon-dkar legs-ldan</i>) . . .	83
	Mahākāla bleu.	84
XXII	Yamantaka (face)	86
	Yamantaka (dos).	86
XXIII	Les Citipati.	91
XXIV	bCoñ-kha-pa	92
	Le grand lama Bzod-pa-rin-chen. . . .	100
XXV	Clochette, conque et aiguère	106
		108
		107
XXVI	Calice (crâne humain)	110
	Miroir magique	111
XXVII	Amitāyus (peinture)	1
XXVIII	Lhamo (peinture)	5
XXIX	L'arhat Mi-phyed-pa (peinture)	6
XXX	Estampages («sceau de fermeture» des statuettes nos 1, 28, 30 et 64).	

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- BACOT (J.). *Le poète tibétain Milarépa*. Introduction et traduction par J. BACOT. Les classiques de l'Orient. 1925.
- *Trois mystères tibétains*. Introduction et traduction par J. BACOT. Les classiques de l'Orient. 1921.
- *A propos de documents tibétains*. Bull. arch. Musée Guimet, fasc. 2. 1921.
- *Dans les marches tibétaines*. Paris, 1909.
- *Le Tibet révolté*. Paris, 1912.
- *L'Art tibétain*. A. M. G., Bibl. vulg. Paris, 1921.
- *Décoration tibétaine*. Préface de J. BACOT. Paris, 1927.
- BEAL (S.). *Travels of Fah-Hian and Sung-Yun*. London, 1859.
- BELL (Sir Charles). *Tibet, past and present*. Oxford, 1924.
- *The religion of Tibet*. Oxford, 1931.
- *A year in Lhasa*. Geographical Journal, feb. 1924, vol. LXIII, n° 2.
- BHATTACHARYYA (B.). *Indian images*. Calcutta, 1921.
- *Indian Buddhist iconography*. Oxford, 1924.
- BLONAY (G. de). *Matériaux pour servir à l'histoire de la déesse bouddhique Tārā*. Bibl. Ecole Htes-Etudes. Paris, 1895.
- BOUCHOT (Jean). *Le temple des lamas*. Coll. de la Politique de Pékin. Pékin, 1923.
- BUSHELL (St. W.). *L'Art chinois*, trad. H. d'ARDENNE DE TIZAC. Paris, 1910.
- *Early history of Tibet*. J. R. A. S., XII.
- CHAVANNES (Ed.). *Mémoires... sur les religieux éminents qui allèrent chercher la Loi dans les pays d'Occident* par I-TSING, trad. Paris, 1894.
- COMBE. *A Tibetan on Tibet*. London, 1925.
- COOMARASWAMY (A. K.). *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston, 1923.
- *A Nepalese Tārā*. Rūpam, No 6, Calcutta, 1921.
- *The Arts and Crafts of India and Ceylon*. London, 1913.
- *History of Indian and Indonesian art*. London, 1927.
- *Viśvakarmā*. 1914.

- COOMARASWAMY (A. K.). *Port-folio of Indian art*, Museum of Fine Arts. Boston, 1923.
- *Mahāyāna Buddhist Images from Ceylon and Java*. J. R. A. S., Apr. 1909.
- CORDIER (Dr Palmyr). *Catalogue du fonds tibétain de la Bibliothèque nationale* (2^e-3^e parties). *Index du Bstan hgyur*, Paris, 1909, 1915.
- CSOMA DE KÖRÖS (A.). *Tibetan Studies*. J. A. S. Bengal, extra-number, 1911.
- DAS (Sarat Chandra). *Indian Pandits in Tibet*. Journal of the Buddhist Text Society of India, I. 1893, pp. 7-31.
- *A brief sketch of the Bon religion of Tibet*. J. B. T. S. I., I, 1893, pp. 4-8, appendix.
- *Life of Atiṣa (Dipaṅkara Srynāna)*. J. A. S. B., Vol. LX, 1891.
- DENIKER (J.). et DESHAYES (E.). *Catalogue de la vente G.* (1^{ère} partie). Paris, 1905.
- DURME (J. van). *Notes sur le Lamaïsme*. Mélanges chinois et bouddhiques publiés par l'Institut belge des Hautes Etudes chinoises, 1^{er} Vol. 1931-32.
- DESGODINS (C. H.). *La Mission du Thibet de 1855 à 1870*, d'après les lettres de M. l'abbé DESGODINS, Verdun-Paris, 1872.
- EDKINS (J.). *Chinese Buddhism*. London, 1893.
- ELIOT (Sir Charles). *Hinduism and Buddhism*. London, 1921, 3 vol.
- ELLAM. *The religion of Tibet*. London, 1927.
- EVANS-WENTZ (W. Y.). *The Tibetan book of the Dead*. Oxford, 1927.
- *Tibet's Great Yogī Milarepa*. Oxford, 1928.
- *Tibetan Yoga and Secret Doctrines, or 7 books of Wisdom of the Great Path, according Lama Kaṣi Dawa-Samdup's English rendering*. 1935.
- FEER (L.). *Analyse du Kandjour*. A. M. G., 1881.
- *Traduction du Kandjour*. A. M. G., 1883.
- FINOT (L.). *Le livre des morts au Tibet* (art. crit.). Extrême-Asie, Saigon, oct.-déc. 1928, p. 185-188.
- FOUCHER (A.). *Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*. T. I et II. Paris, 1900-1905.

- FOUCHER (A.). *L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra*. Paris, 1905-1923.
- *Catalogue des peintures népalaises et tibétaines de la collection B. H. Hodgson*. Mémoires présentés à l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, 1897.
- FRANCKE (A. H.). *A History of Western Tibet*. London, 1907.
- *Antiquities of Indian Tibet*. Arch. Survey of India. Calcutta, 1914.
- FRENCH (J. C.). *The art of the Pal Empire of Bengal*. Oxford University Press, 1928.
- *Himalayan art*. Oxford University Press, 1931.
- GANGOLY (O. C.). *A Tibeto-Nepalese image of Maitreya*. Rûpam, n° 11.
- GETTY (Alice). *The Gods of Northern Buddhism*. Second edit., Oxford, 1928.
- GODWIN AUSTEN (M. H.). *On the system employed in outlining the figures of Deities and other religious drawings as practised in Ladak, Zaskar, etc.* J. A. S. B., XXXIII, 1864, p. 151-154.
- GOLOUBEV (V.). *Le Tibet*. Conférence faite au Musée Louis Finot, à Hanoi, le 27 février 1933.
- *Les Dieux du Tibet, Extrême-Asie*, Saigon, oct.-décembre 1928.
- GORÉ (F.). *Notes sur les marches tibétaines du Sseu-tch'ouan et du Yun-nan*. BEFEO., 1923, p. 319-399.
- GRENARD (F.). *La Haute Asie*. Géographie Universelle, tome VIII. Paris, 1929.
- GRENARD (F.) et DUTREUIL DE RHINS (J.-L.). *Mission scientifique dans la Haute-Asie, Turkestan et Tibet, 1890-1895*. Paris, 1897-98, 3 vol. et 1 atlas.
- GROUSSET (R.). *L'art de l'Asie centrale et les influences iraniennes*, Revue des Arts Asiatiques, Juillet 1924.
- *Bengale, Népal, Tibet*. Les Civilisations de l'Orient, t. IV, Paris, 1930.
- *L'art pâla et sena dans l'Inde extérieure*. Mélanges Raymonde Linossier. Paris, 1932.

- GRÜNWEDEL (A.). *Mythologie der Buddhismus in Tibet und der Mongolei*. Leipzig, 1900.
- *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan* (Archaeol. Arbeit., 1906-1907, bei Kuca, Garashar und Turfan). Berlin, 1912.
 - *Buddhist art in India*, traduct. C. GIBSON, revised and enlarged by Jas BURGESS. London, 1901.
- HACKIN (J.). *Guide-catalogue du Musée Guimet*. Paris, 1923.
- *L'Art tibétain, collection de M. J. Bacot*, Paris 1911.
 - *Notes d'iconographie tibétaine*. Mélanges Sylvain Lévi, 1911, p. 313-328.
 - *Sur des illustrations tibétaines d'une légende du Divyāvadāna*. A. M. G., Bibl. vulg., XL, 1914.
 - *Some notes in Tibetan paintings*. Rūpam, n° 7.
 - *Les scènes figurées de la vie du Bouddha dans l'iconographie tibétaine*. Mémoires concernant l'Asie Orientale, t. II. Paris, 1916.
 - *Documents tibétains de la Mission Bacot*, Bull. Arch. du Musée Guimet, fasc. II. Paris, 1921.
 - *Indian art in Tibet and Central Asia*, The Influences of Indian art, The India Society, London, 1925.
 - *The colossal Buddhas of Bāmyān, their influence on Buddhist sculpture*. Eastern art, october 1928.
 - *A propos d'un article récent sur la peinture tibétaine*, Revue des Arts Asiatiques, V, 1928, I, p. 39-40.
- HAVELL (E. B.) *The Himalayas in Indian art*. London, 1924.
- HÔBÔGIRIN. *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*. Tôkyô, 1929-30-31.
- HODGSON (B. H.). *Essays on the languages, literature, and religion of Nepâl and Tibet*. London, 1874.
- HUC (le R. P.). *Souvenirs d'un voyage dans le Thibet*. Nouvelle édition. Paris, 1926.
- JULIEN (St.). Trad.: HSIUAN-TSANG, *Mémoires sur les contrées occidentales*. Paris, Imprimerie Impériale, 1857-1853.
- KAWAGUCHI (Ekai). *Three years in Tibet*. Madras, 1909.

- KERN (H.). *Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*. A. M. G., Bibl. Etudes, t. X-XI, 1901-03.
- Kokka (The), avril 1916 (311), sans nom d'auteur : *Tibetan art in China*.
- KOZLOV (P.). *Les découvertes archéologiques de l'expédition mongolo-tibétaine*. Revue des Arts Asiatiques, t. VII, 1931.
- LALOU (Marcelle). *Iconographie des étoffes peintes (paṭa) dans le Manjuśrīmūlakalpa*. Buddhica. Paris, 1930.
- LAUFER (B.). *Was Odoric of Pordenone ever in Tibet*. Leide, 1914. (T'oung pao).
- *Notes on Turquois in the East*. Chicago, 1913.
 - *Chinese clayfigures*. Part I. *Prolegomena on the history of defensive armor*. Chicago, 1914.
 - *Das Citralakṣaṇa nach dem tibetischen Tanjur herausgegeben und übersetzt* (= Dokumente der indischen Kunst, I Heft : Malerei). Leipzig, 1913.
- LA VALLÉE POUSSIN (L. de). *Bouddhisme. Etudes et matériaux*. London, 1914-1918.
- LE COQ (A. von). *Die buddhistische Spätantike in Mittel-asien*, I, *Die Plastik* (Turfan-Expedition). Berlin, 1922.
- LÉVI (S.). *Le Népal. Etude historique d'un royaume hindou*. A. M. G., Bibl. Etudes, t. XVII, XVIII, XIX. Vol. I, Paris, 1905, vol. II, 1905, vol. III, 1908.
- *Les missions de Wang Huien-ts'e dans l'Inde*. J. As., 1900, 1^{er} semestre.
 - *The art of Nepal*. Indian Art and Letters, vol. I, n° 2, 1925.
- LÉVI (S.) et CHAVANNES (Ed.). *Les Seize arhats protecteurs de la Loi* (J. As., 1916).
- LINOSSIER (R.). *Les peintures tibétaines de la collection Loo* (Etudes d'orientalisme publiées par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier, 1932, t. I.)
- MACDONALD (David). *The Land of the Lama*. London, 1929.

- MANEN (J. van). *Concerning a Bon image*. J. and P. A. S. B., new series, vol. XVIII, 1922, n° 2.
- *Contribution to the Bibliography of Tibet*. J. A. S. B., vol. XVIII, 1922, n° 8.
- MAYERS (W. F.). *Illustrations of the Lamaist System in Tibet drawn from Chinese Sources*. J. R. A. S., vol. IV, n° 1, 1869.
- MILLOUÉ (L. de). *Bod-youl ou Tibet. Le paradis des moines*. Paris, 1906, A. M. G., Bibl. Etudes, XII.
- MITRA (Rājendralāla). *The Sanskrit. Buddhist Literature of Nepal*. Calcutta, 1882.
- MUS (P.). *Le Buddha paré. Son origine indienne. Ćākyamuni dans le mahāyānisme moyen*. B.E.F.E.O., t. XXVIII, p. 153-278.
- OLDENBURG (S. d'). *Sbornik izobraženii 300 Burkhanov*. Bibl. Buddhica, V. St.-Petersbourg, 1903.
- OLLONE (C^t H. d') *Les derniers barbares, Chine, Tibet, Mongolie*. Paris, 1911.
- *Documents scientifiques de la Mission d'Ollone*. Paris, 1911-12.
- PALÉOLOGUE (M.). *L'art chinois*. Paris, 1887.
- PANDER (E.). *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu*. Berlin, 1890.
- PARMENTIER (H.). *Guide au Musée de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*. Hanoi, 1915.
- PAUTHIER (G.). *Le Livre de Marco Polo*. Paris, 1865.
- PELLIOT (Paul). *Trois ans dans la Haute Asie*. Bull. Comité Asie française, janvier 1910.
- *Le cycle sexagénnaire dans la chronologie tibétaine*. J. As., 1913.
- *Les grottes bouddhiques de Touen-houang*, vol. I-IV. Paris, 1920-23.
- *La Mission Pelliot*. Bull. archéol. du Musée Guimet, fasc. 2. Paris et Bruxelles, 1921.
- *Quelques transcriptions chinoises de noms tibétains*. T'oung pao, 1905.

- PELLIOT (Paul). *Deux itinéraires de Chine en Inde à la fin du VIII^e siècle*, BEFEO., IV.
- *Les influences iraniennes en Asie Centrale et en Extrême-Orient*. Leçon d'ouverture au Collège de France, 4 décembre 1911.
- PETRUCCI (R.). *Les peintures bouddhiques de Touen-houang*, A. M. G., Bibl. Vulgarisation, 41.
- ROCKHILL (W.W.). *The Land of the Lamas. Notes of a journey through China, Mongolia and Tibet*. London, 1891.
- *The Dalai Lamas of Lhasa and their relations with the Manchu emperors*. T'oung Pao, 1910, XI, 105.
- *Notes on the Ethnology of Tibet*. Washington, 1895.
- *Life of Buddha*. London, 1907.
- ROUSSEAU (Dr P.). *L'art du Tibet. Peinture et Architecture*. Revue des Arts Asiatiques, IV, 1 et 2.
- ROERICH (G.). *Tibetan Paintings*. Paris, 1925.
- *Le Bouddha et les seize grands arhats, suite de sept bannières de la province de Kham au Tibet*. Revue des Arts Asiatiques, tome VI, II, 94-100.
- *Trails in Inmost Asia*. Five years of Exploration with the Roerich Expedition. New Haven, Yale University Press, 1931.
- *The Animal Style among the Nomads of Northern Tibet*. Prague, Seminarium kondakovianum, 1930.
- *Sur les pistes de l'Asie Centrale*. Texte français de M. de VAUX-PHALIPAU, Paris, 1933.
- ROERICH (N.). *Tibetan Art*. Rūpam, 1929, n° 37.
- SALMONY (Alf.). *Die Chinesische Steinplastik* (Museum v. Köln). Berlin, 1922.
- SATISCHANDRA MITRA. *Bengal school of art*. Ind. Historical Quarterly, 1925, 69 et 304.
- SCHIEFNER (A.). *Taranatha's Geschichte des Buddhismus in Indien*. Trad. St.-Petersbourg, 1869.
- SCHLAGINTWEIT (H. von). *Le Bouddhisme au Tibet*. Trad. MILLOUÉ, A. M. G., t. III. Paris, 1881.

- SIEWELL (R.). *Early Buddhist symbolism*. J. R. A. S., XVIII.
- SIRÉN (O.). *La sculpture chinoise du V^e au XIV^e siècle*. Ann. du Musée Guimet. Bibl. d'art, nouvelle série. Paris, 1925-26.
- SMITH (Vincent A.). *A history of Fine Art in India and Ceylon*. Oxford, 1930, p. 161-170.
- STAËL-HOLSTEIN (A. von). *Notes on two lama paintings*. J. A. O. S., déc. 1932.
- STEIN (Sir Aurel). *Ancient Khotan*. Oxford, 1907.
- *The thousand Buddhas, ancient Buddhist paintings from the cave-temples of Tun-huang*. Introd. de L. BINYON. Londres, 1921-22.
- *Serindia*. 3 vol. + 1 vol. planches + 1 port-folio, cartes. Oxford, 1921.
- SVEN HEDIN. *Central Asia and Tibet. Towards the Holy City of Lassa*. London, 1903.
- *Le Tibet dévoilé*, traduit et adapté par Ch. RABOT. Paris, 1910.
- TAGORE (A. N.). *Art et anatomie hindous*. Paris, 1921.
- TAKI (Prof. Seïchi). *Materials for the study of the old Tibetan paintings*. Kokka, 439, June 1927.
- *On the pictures of Banners in the Nepalese style from Tun-huang*. Kokka 399, Feb. 1934.
- TOUSSAINT (G.-Ch.). *Le Dict de Padma, Padma Thang Yig, ms. de Lithang*. Traduit du tibétain, par G.-Ch. TOUSSAINT. Bibl. de l'Inst. des Hautes Etudes chinoises, vol. III. Paris, 1933.
- TUCCI (G.) et GHERSI (E.). *Cronaca della missione scientifica Tucci nel Tibet occidentale 1933*, publiée par la Reale Accademia d'Italia, Roma, 1934.
- TURNER (Capt. S.). *Ambassade au Thibet et au Boutan*. Paris, 1800.
- VREDENBURG (E.). *The continuity of pictorial tradition in the art of India*. Rûpam, nos 1 et 2, 1920.
- WADDELL (L. A.). *The Buddhism of Tibet, or Lamaism*. London, 1895.

WADDELL (L. A.). *The Indian Buddhist cult of Avalokita and his consors Tārā, the «Saviouress», illustrated from the remaint of Magadha.* J. R. A. S., 1894.

— *Lhasa and its mysteries, with a record of the expedition of 1903-04.* London, 1905.

— *The «dhāranī» cult in Buddhism, its origin, deified literature and images.* O. Z., 1912-1913, p. 155-195.

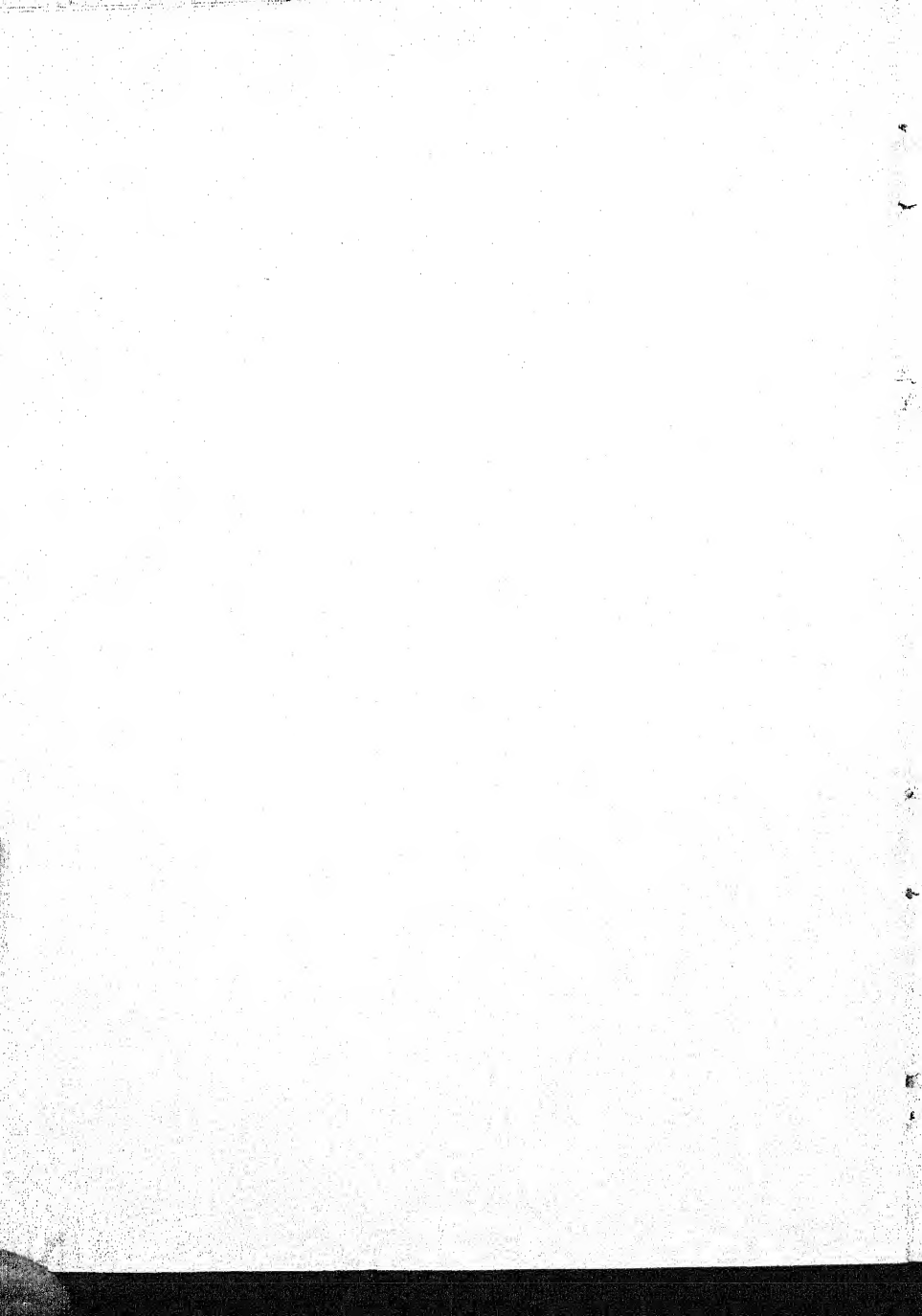


TABLE DES MATIÈRES

Page

Introduction	5
Avertissement	45

Catalogue des pièces tibétaines conservées au Musée Louis Finot.

I. — Statuettes. Vitrites a. b. c. d.

N° du présent catalogue	A. — BUDDHA. VITRINE a.	N° du Musée	
1	Vajrasattva, ou Vajradhara-Dharma- vajra	D 71.19	50
2	Vajradhara	71.18	50
3	Vajradhara	71.17	51
4	Vairocana	71.18 ^{bis}	53
5	Vairocana ?	71.20	53
6	Vairocana ?	71.22	53
7	Dhyāni-Buddha, ou Buddha, non iden- tifié.	71.21	54
8	Akṣobhya.	71.23	54
9	Akṣobhya	71.24	55
10	Akṣobhya-Vajrāsana	71.9	55
11	Ratnasambhava	71.25	56
12	Amitābha	71.27	56
13	Amitābha	71.26	56
14	Amitābha	71.28	56
15	Amitāyus	71.29	58
16	Amitāyus.	71.32	58
17	Amitāyus.	71.31	58
18	Amitāyus.	71.30	59
19	Amoghasiddhi	71.33	60
20	Çākyaṃuni en <i>abhayamudrā</i>	71.1	60
21	Çākyaṃuni en <i>bhūmisparçamudrā</i>	71.2	61
22	Çākyaṃuni »	71.5	61
23	Çākyaṃuni »	71.3	61
24	Çākyaṃuni »	71.7	62

N° du
présent
catalogue

A. — BUDDHA (*suite*)

N° du Musée

Page

25	Çakyamuni en <i>bhūmiṣparṣamudrā</i> .	71.4	62
26	Çakyamuni »	71.8	62
27	Buddha paré	71.6	62
28	Bhaiṣajyaguru.	71.13	63
29	Bhaiṣajyaguru.	71.16	64
30	Bhaiṣajyaguru.	71.12	64
31	Bhaiṣajyaguru.	71.12 ^{bis}	64
32	Bhaiṣajyaguru.	71.14	65
33	Bhaiṣajyaguru.	71.15	65

B. — BODHISATTVA. VITRINE b.

34	Maitreya	D 71.54	67
35	Maitreya	71.53	68
36	Maitreya	71.11	69
37	Avalokiteṣvara	71.48	70
38	Avalokiteṣvara	71.56	70
39	Siṃhanāda-Lokeṣvara	71.39	71
40	Siṃhanāda-Avalokiteṣvara	71.35	72
41	Padmapāṇi	71.55	73
42	Avalokiteṣvara	71.37	74
43	Avalokiteṣvara	71.36	74
44	Āryāvalokiteṣvara	71.38	75
45	Mañjuṣrī	71.42	76
46	Mañjuṣrī	71.43	77
47	Mañjuṣrī ?	71.52	77
48	Siṃhanāda-Mañjuṣhoṣa	71.44	78
49	Siṃhanāda-Mañjuṣrī	71.45	79
50	Dharmadhātu-Mañjuṣrī	71.46	80
51	Samantabhadra	71.34	80
52	Bodhisattva indéterminé, préchant	71.49	81
53	Bodhisattva indéterminé	71.50	81

N° du
présent
catalogue

B. — DIVINITÉS FÉMININES. N° du Musée

I. — Tārā :		Page
54	Tārā verte. D 71.60	83
55	Tārā verte. 71.64	83
56	Tārā verte. 71.64 bis	84
57	Tārā blanche 71.62	85
58	Tārā blanche 71.61	85
59	Tārā blanche 71.63	86
60	Uṣṇīṣavijayā. 71.65	86
61	Sitātapatrāparajitā ? 71.58	87
62	Cuṇḍā ? 71.66	88
63	Divinité féminine, non identifiée. 71.59	89

II. — Dākinī :

64	Dākinī (<i>Na-to mkhá spyod-ma</i>). 71.67	90
----	--	----

C. — DIEUX TUTÉLAIRES ET DÉFENSEURS DE LA RELIGION. VITRINE C.

65	Vajrapāṇi D 71.73	91
66	Vajrapāṇi 71.70	92
67	Vajrapāṇi-Ācārya 71.69	92
68	Vajrapāṇi ? 71.71	93
69	Sang-Dui 71.75	94
70	Jambhala 71.85	94
71	Vaiçravāna-Kuvera 71.84	95
72	Jambhala blanc. 71.81	96
73	Samvara. 71.76	97
74	Samvara. 71.77	98
75	Mañjuvajra. 71.74	98
76	Kālacakra 71.78	99
77	Kālacakra 71.79	100
78	Divinité féminine non identifiée (as- pect terrible). 71.93	101

N° du présent catalogue	C. — DIEUX TUTÉLAIRES ET DÉFENSEURS N° du Musée DE LA RELIGION (<i>suite</i>)	Page
79	Lhamo.	D 71.92 102
80	Simhavaktrā	71.90 104
81	Simhavaktrā	71.91 104
82	Yama-phyi-sgrub	71.83 105
83	Mahākāla (mgon-dkar legs ldan).	71.82 105
84	Mahākāla bleu (mgon-po)	71.72 106
85	Dharmapāla non identifié	71.80 107
86	Yamantaka	71.87 108
87	Yamantaka	71.88 108
88	Yamantaka	71.86 109
89	Spyan-ras-gzigs gsañ-sgrub	71.57 109
90	Brahmā.	71.51 110
91	Les <i>Citipati</i>	71.89 111

D. — SAINTS. VITRINE d.

92	bCoñ-kha-pa.	D 72.11 112
93	bCoñ-kha-pa.	72.8 113
94	Le lama Blo-bzañ-bstan' jin (de) Dar- rgyas	72.9 113
95	Lama	72.10 113
96	Lama	72.7 114
97	Ermite en méditation	72.12 114
98	Le Surveillant lama Dpal lhun grub	72.1 115
99	Le grand Lama Nag-dbañ-legs-bzañ.	72.4 115
100	Le grand Lama Bzod-pa rin-chen	72.3 115
101	Le surveillant lama A-yus çis	72.5 116
102	Le lama Bskal-bzañ-dge-legs-rgyal- mchan	72.2 116
103	Le grand Lama Chul-Khrims-don- grub	72.6 116

N° du présent catalogue	II. — D. Objets de culte. VITRINE D.	N° du Musée	Page
104	Les emblèmes bouddhiques	D 73.7	117
105	Clochette rituelle, bronze	73.16	117
106	Clochette rituelle, bronze	73.17	118
107	Aiguière (<i>bum-pa</i>), cuivre	73.20	119
108	Conque (<i>duñ</i>), coquille et argent	73.6	119
109	Coupe libatoire, porcelaine et bronze doré	73.5	120
110	Coupe libatoire, calotte crâne hu- main, couvercle bronze doré.	73.4	120
111	Miroir magique, bronze	73.3	121
112	Ecrin de <i>vajra</i> , bois et cuir doré	73.19	122
113	Etui de la clochette n° 106, bois et cuir doré	73.18	122
114	Collier rituel, ivoire	73.22	122
115	Collier de têtes de mort, ivoire	73.21	123

III. — Peintures. VITRINE E.

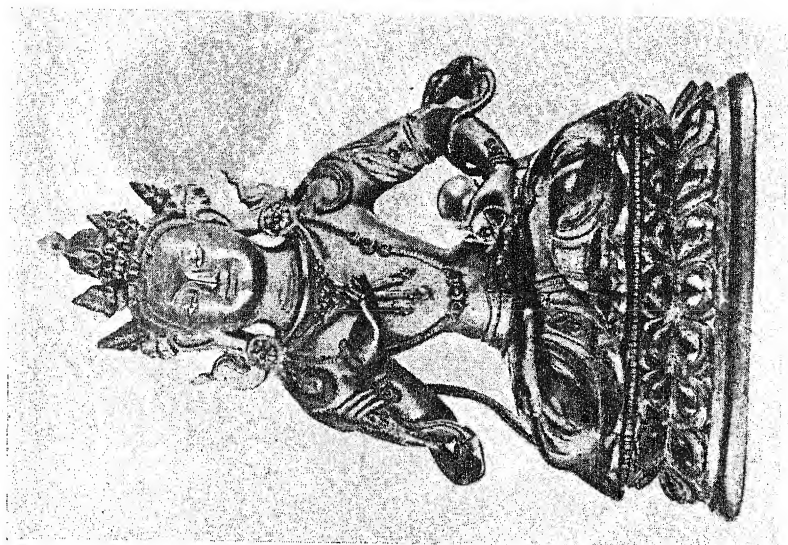
1	Amitāyus.	D 74.1	123
2	Tārā verte.	74.6	123
3	Tārā aux mille têtes.	74.4	125
4	Hayagrīva et Mārīcī	74.2	126
5	Lhamo.	74.3	127
6	L'arhat <i>Mi-phyed-pa</i>	74.5	129

Index.	131
----------------	-----

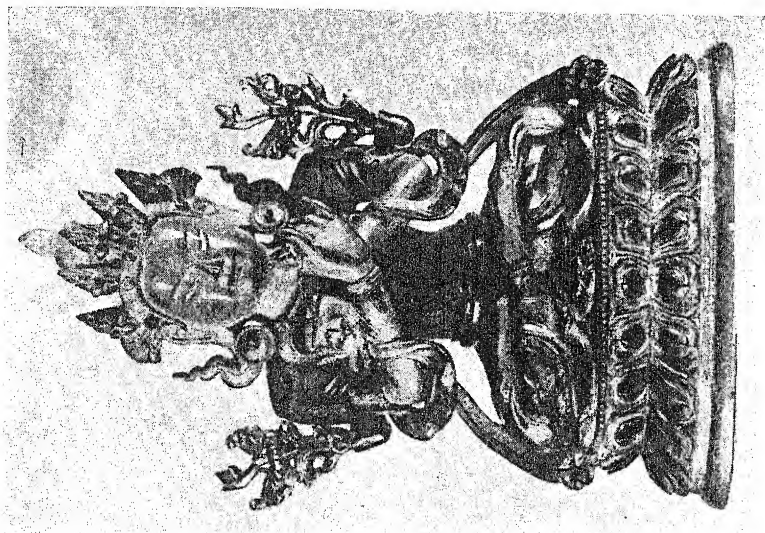
Table donnant la concordance entre la numération des pièces au Musée Louis Finot et celle adoptée dans le présent ouvrage. . .	137
---	-----

Table des planches.	139
-----------------------------	-----

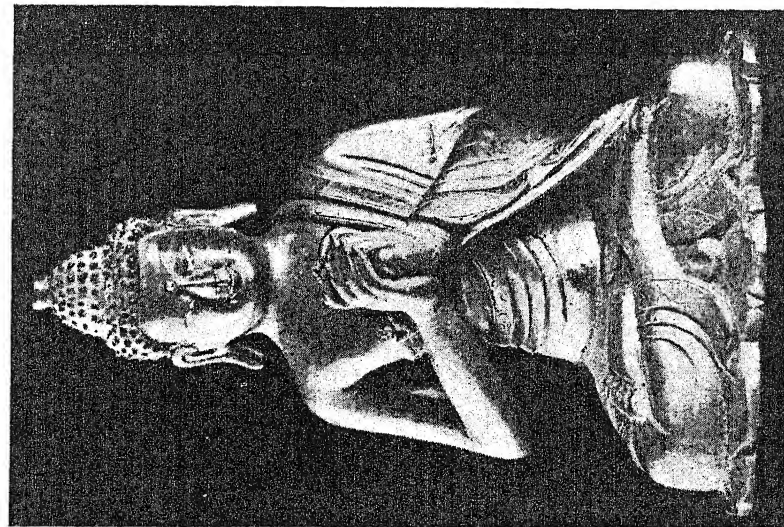
Éléments de bibliographie	141
-------------------------------------	-----



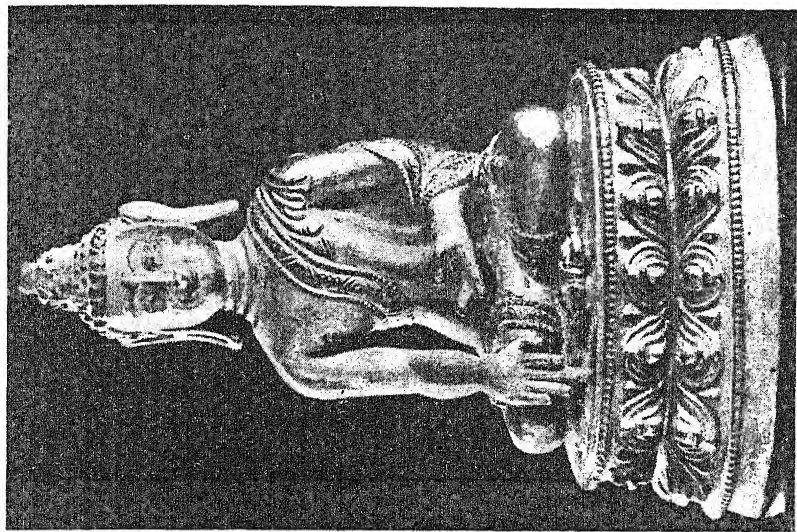
I. — Vajrasattva, ou Vajradhara-Dharmavajra
(D 71.19).



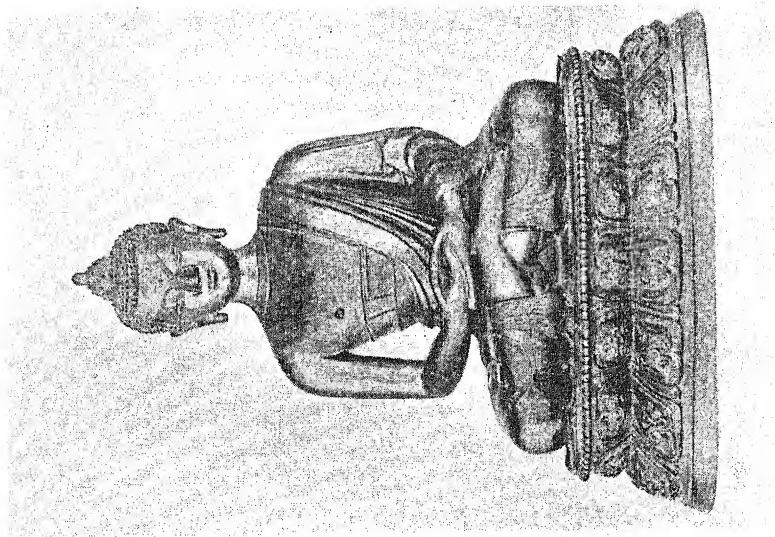
II. — Vajradhara (D. 71.17).



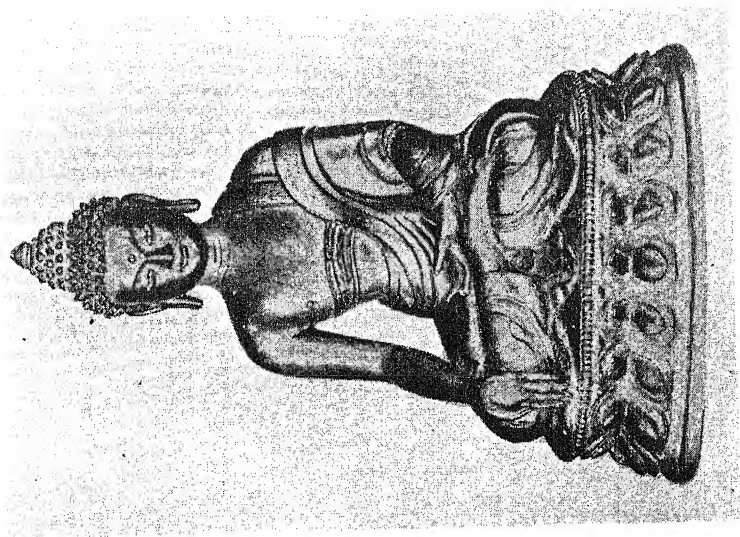
III. — Vairocana ? (D 71.20).



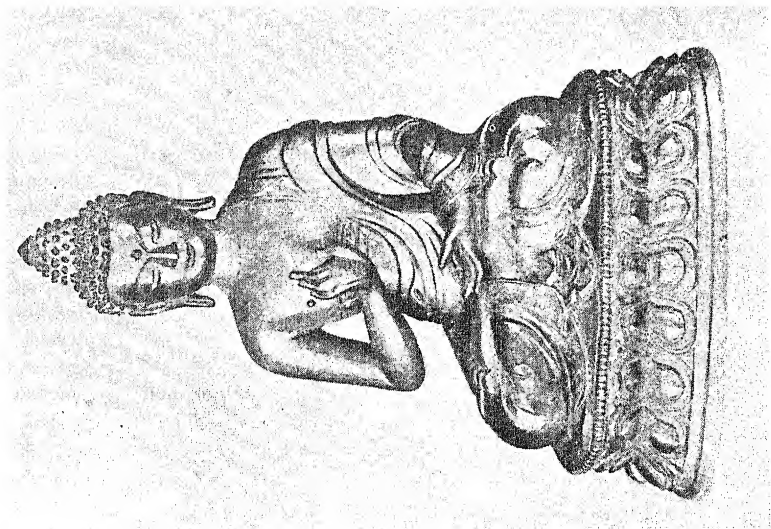
IV. — Akṣobhya-Vajrasana (D 71.9).



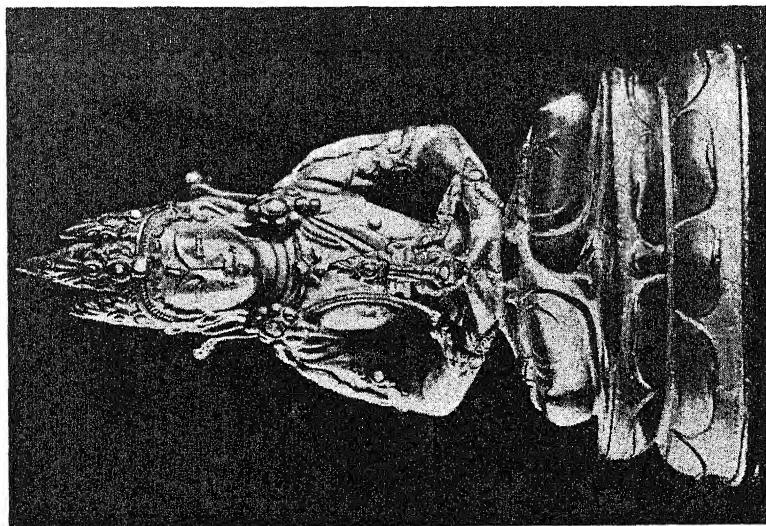
VI. — Amitabha (D 71.26).



V. — Ratnasambhava (D 71.25).



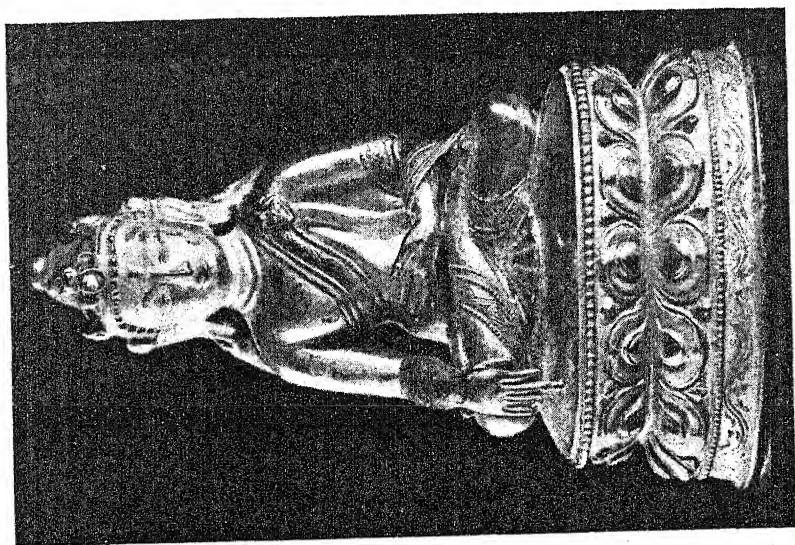
VIII. — Amoghasiddhi (D 71.33).



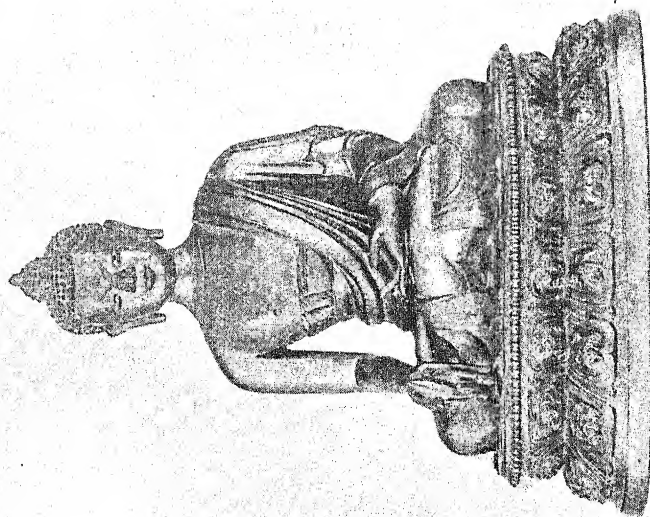
VII. — Amitayus (D 71.31).



IX. — Çakyamuni en *abhayamudrā* (D 71.1).



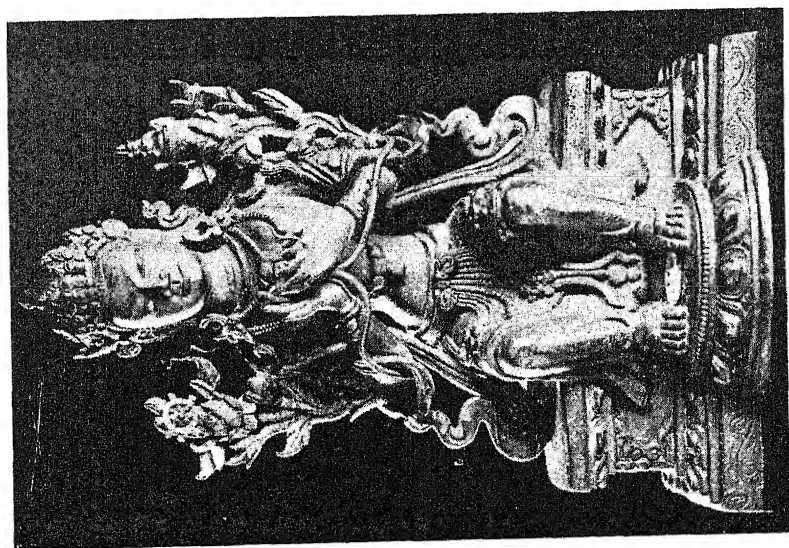
XI. — Buddha paré (D 71.6).



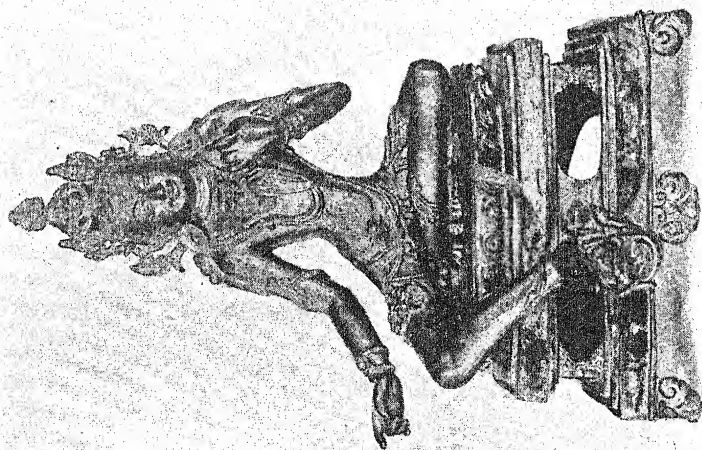
XII. — Bhaisajyaguru (D 71.15).



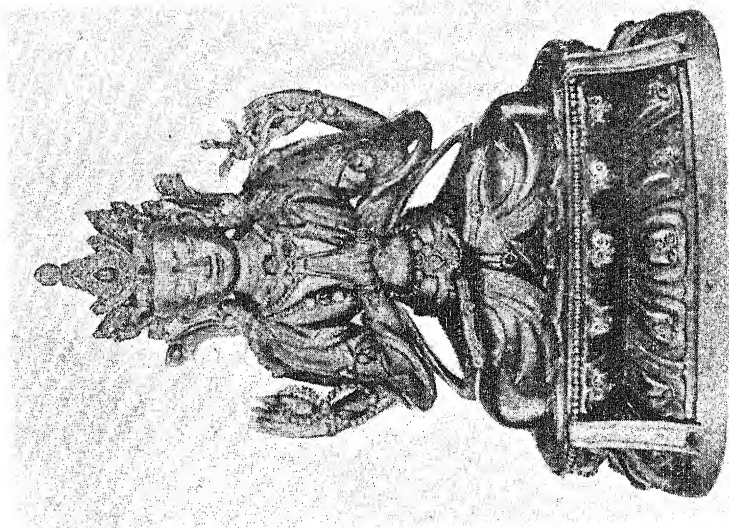
XIII. — Maitreya (D 71.54).



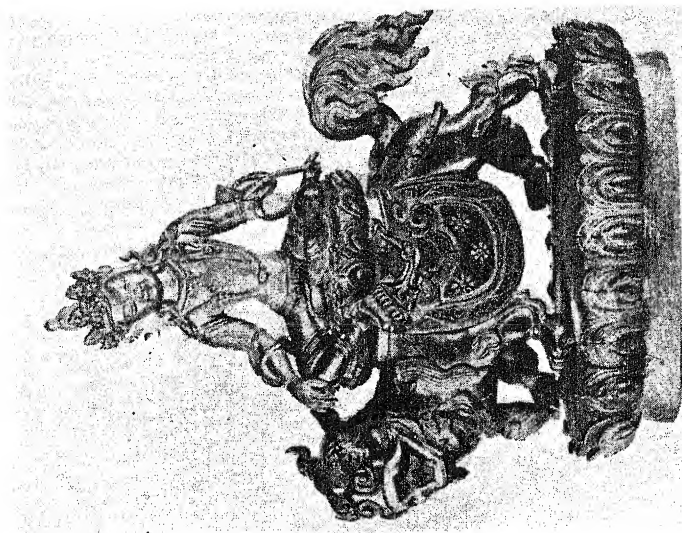
XIV. — Maitreya (D 71.11).



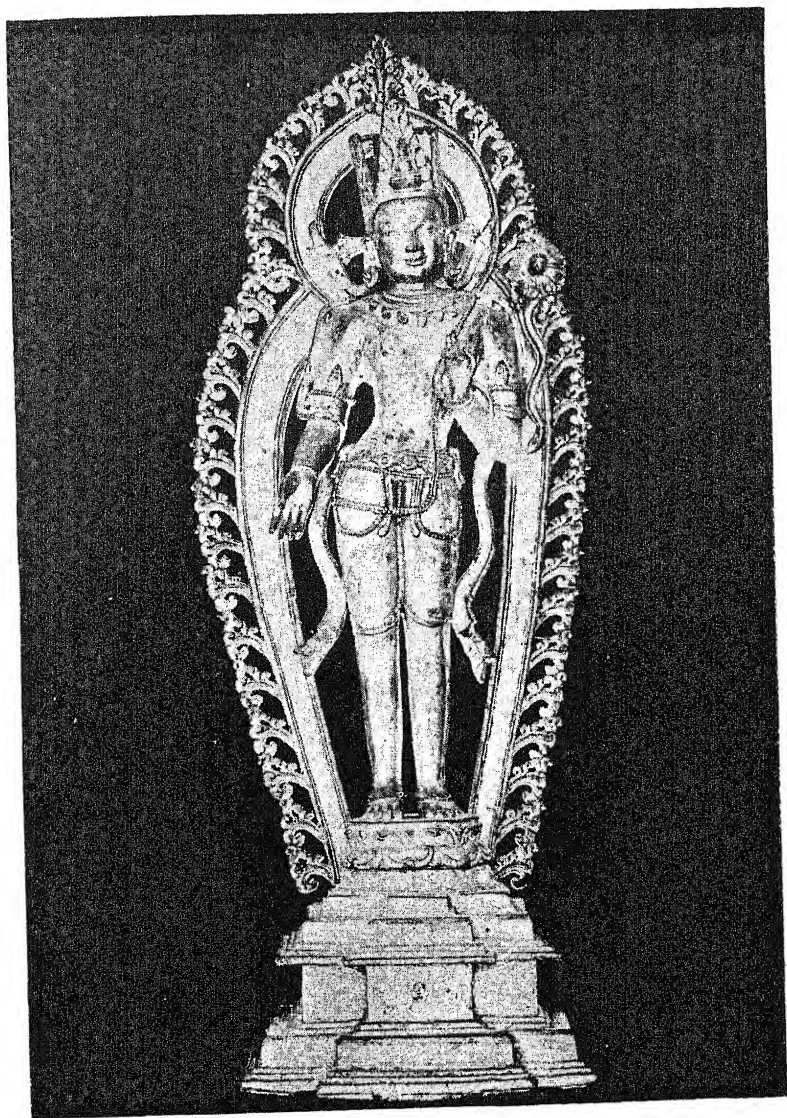
XV. — Avalokiteśvara (D 71.56).



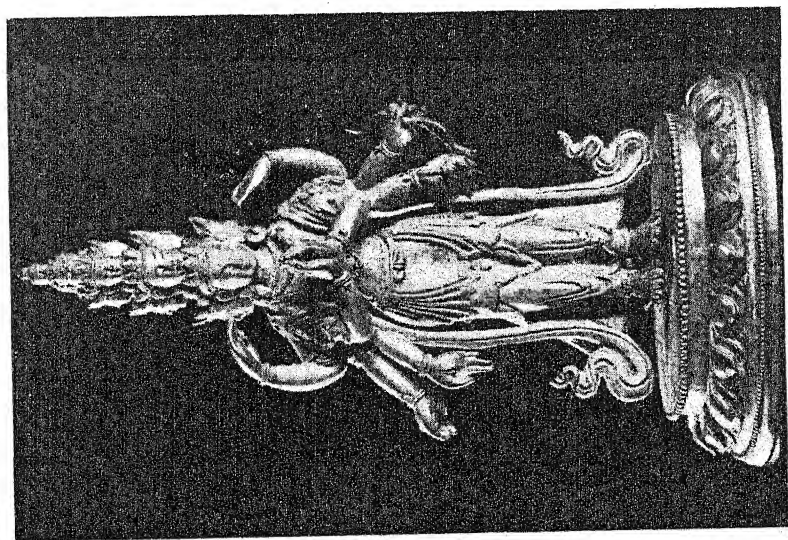
XVII. — Avalokiteśvara (D 71.36).



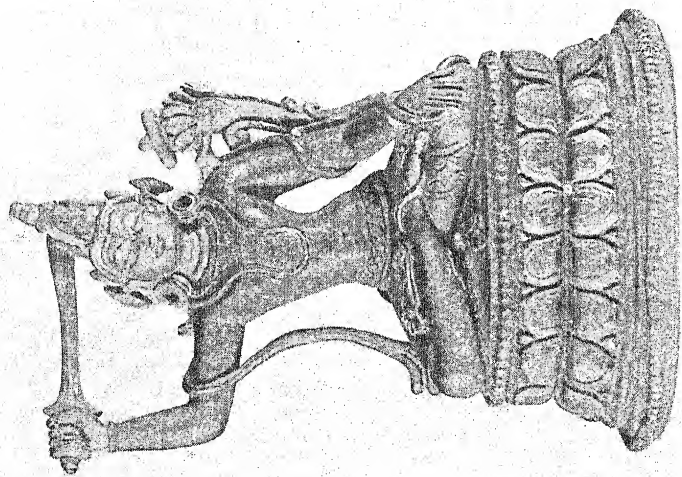
XVI. — Simhanāda-Lokeśvara (D 71.39).



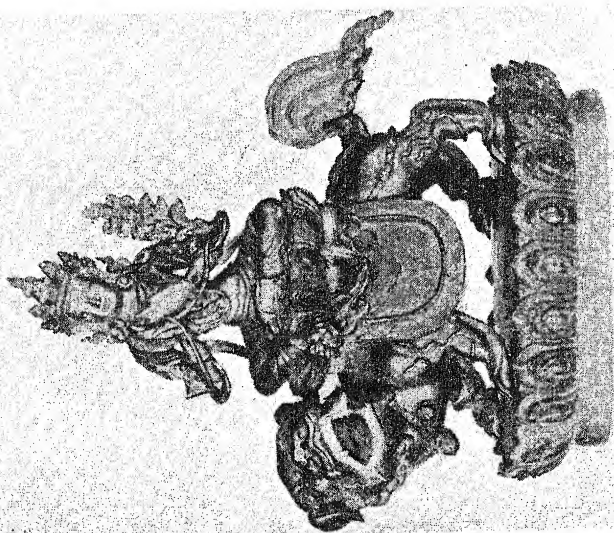
XVIII. — Padmapāṇi (D 71.55).



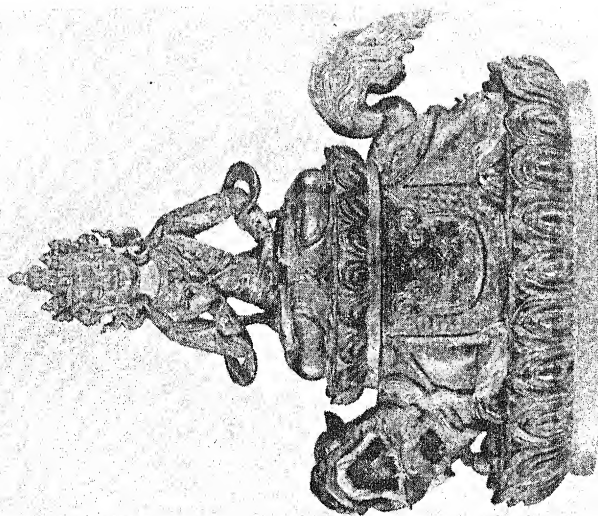
XIX. — Āryavalokiteśvara (D 71.38).



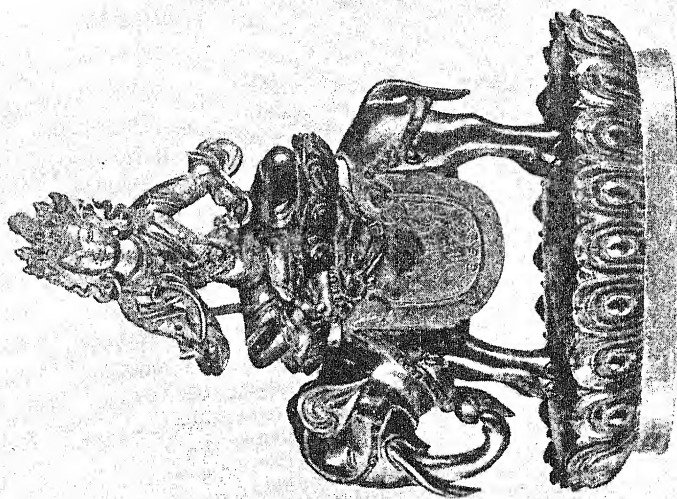
XX. — Mañjuśrī (D 71.43).



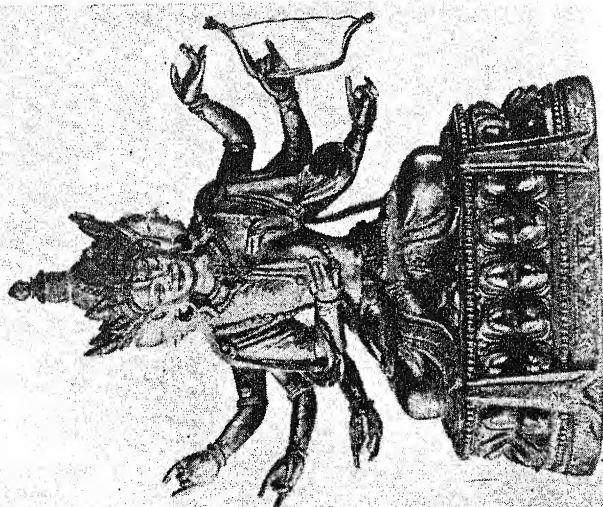
XXI. — *Simhanāda-Mañjuśrī* (D. 71.44).



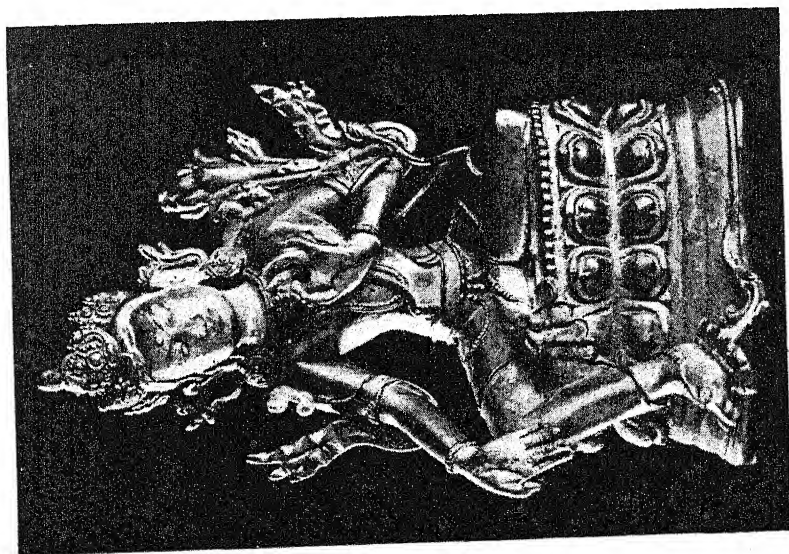
XXII. — *Simhanāda-Mañjuśrī* (D. 71.45).



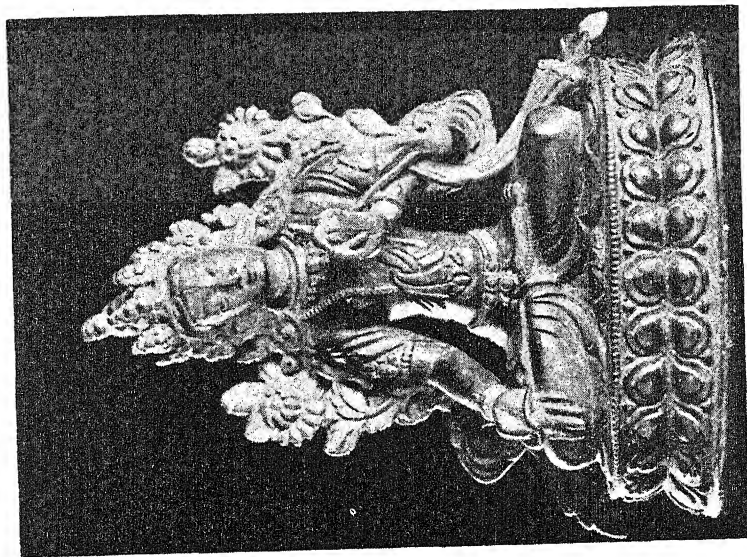
XXIV. — Samantabhadra (D 71.34).



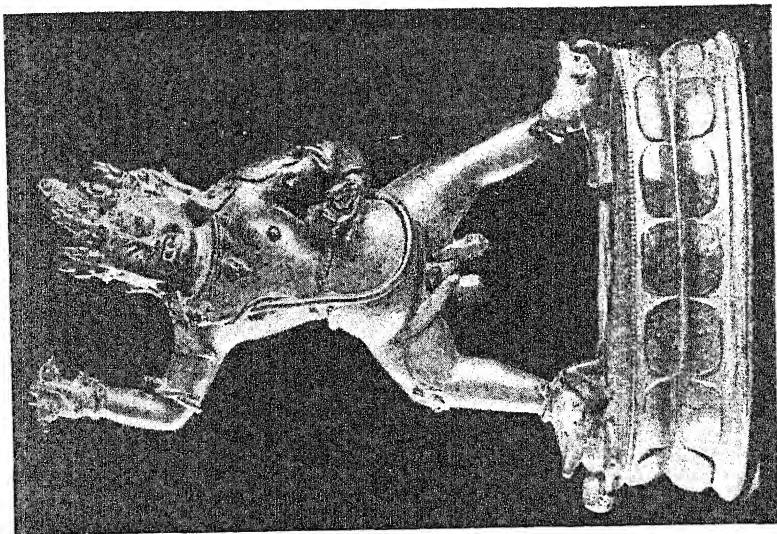
XXIII. — Dharmadhātu-Manjuṣrī (D 71.46).



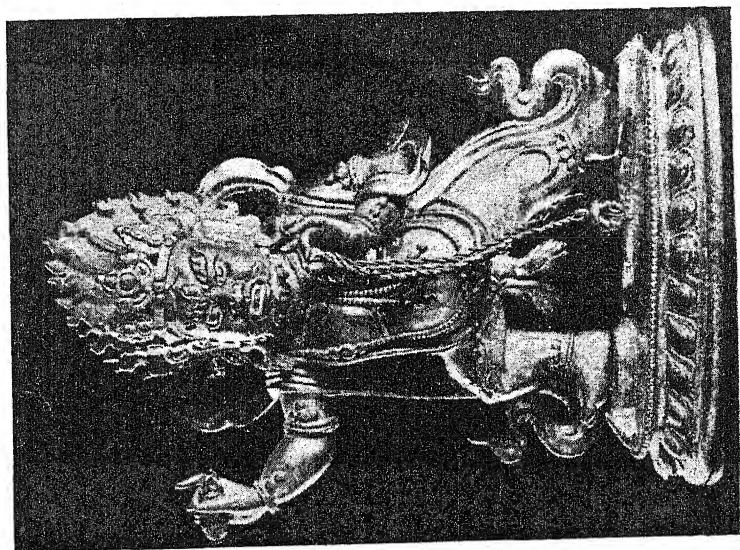
XXV. — Tārā verte (D 71.64 bis).



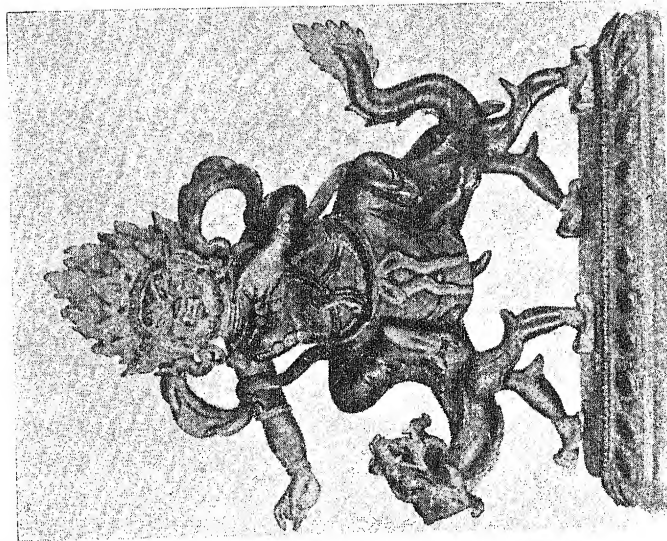
XXVI. — Tārā blanche (D. 71.62).



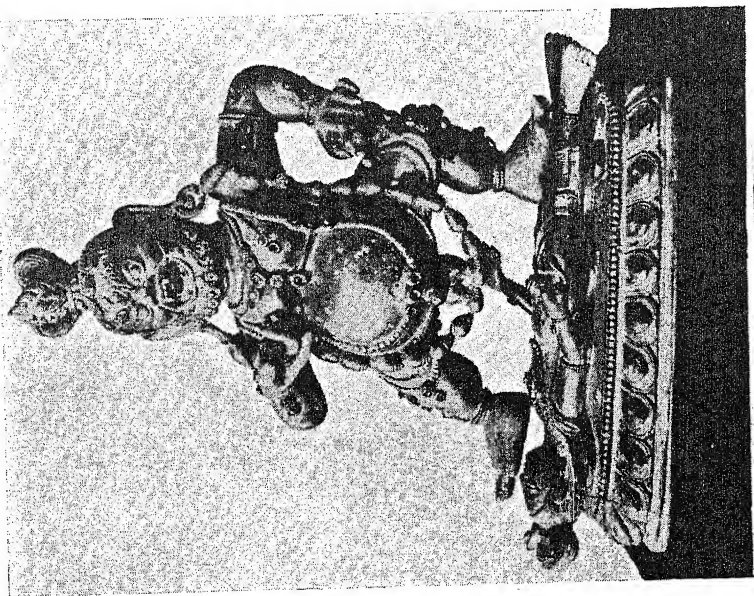
XXVIII. — Vajrapāṇi-Ācārya (D 71.69).



XXVII. — Vajrapāṇi (D 71.73).



XXX. — Jambhala blanc (D 71.81).



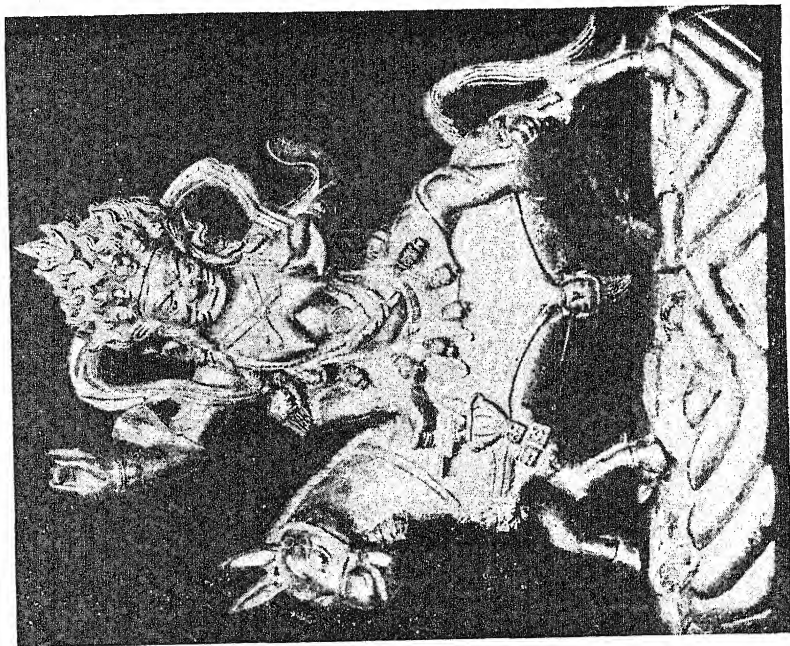
XXIX. — Jambhala (D 71.85).



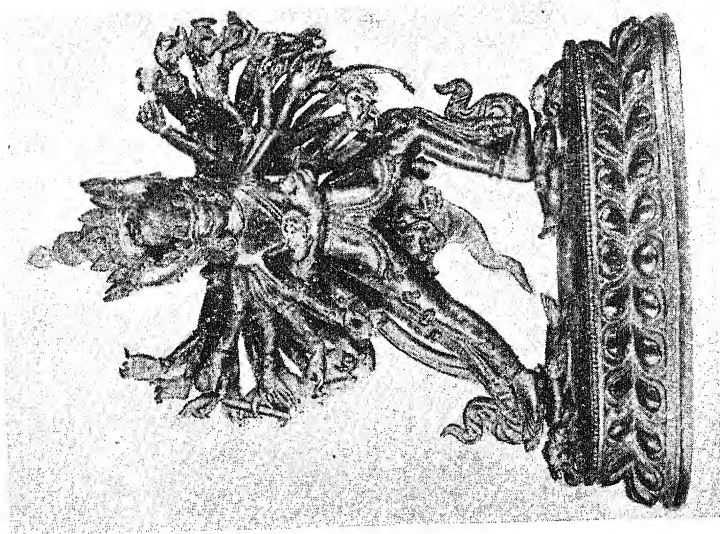
XXXI. — Vaiṣṇava-Kuvera (D 71.84).



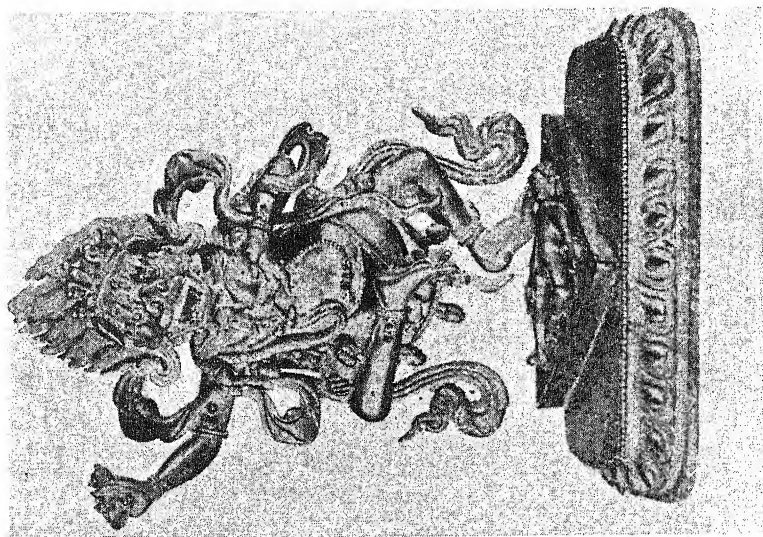
XXXII. — Samvara (D 71.76).



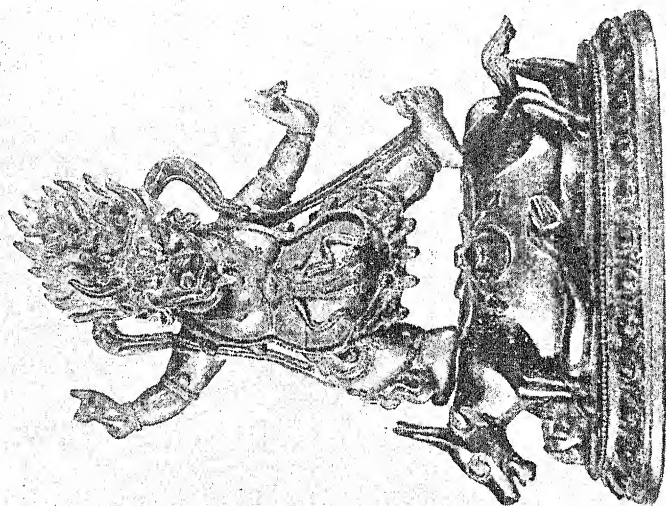
XXXIV. — Lhamo (D 71.92).



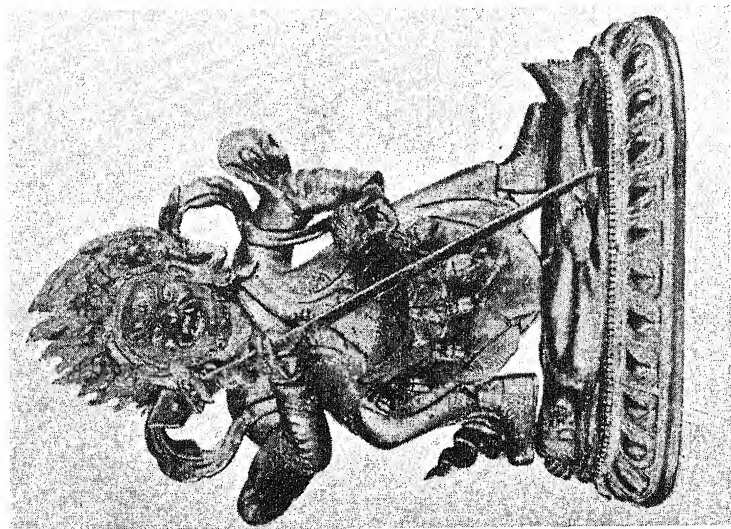
XXXIII. — Kālacakra (D 71.78).



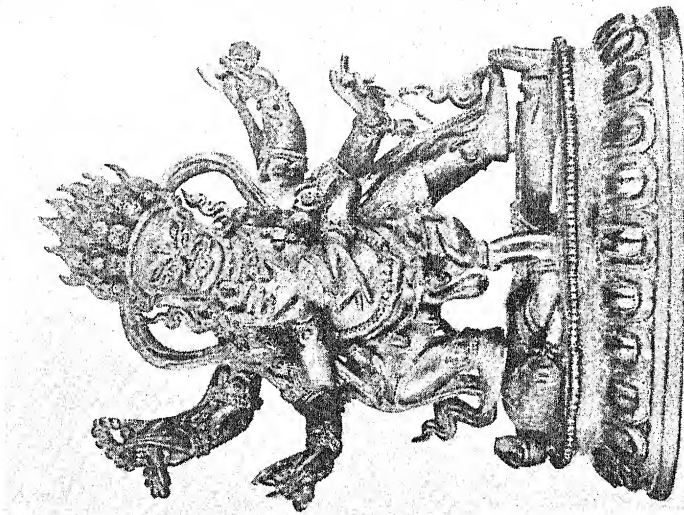
XXXV. — Singhavaktrā (D 71.90).



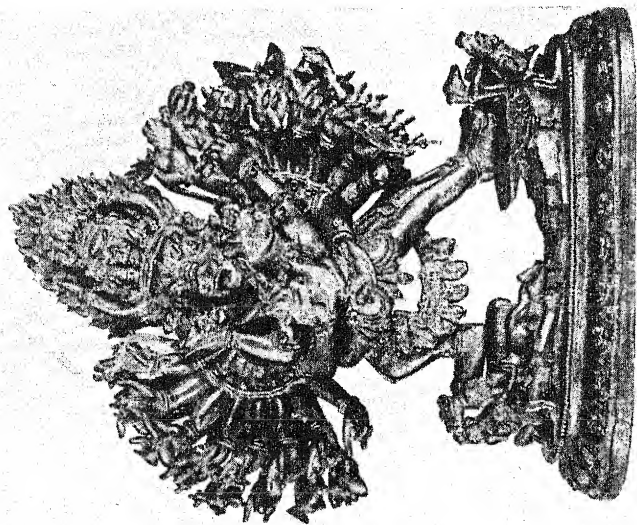
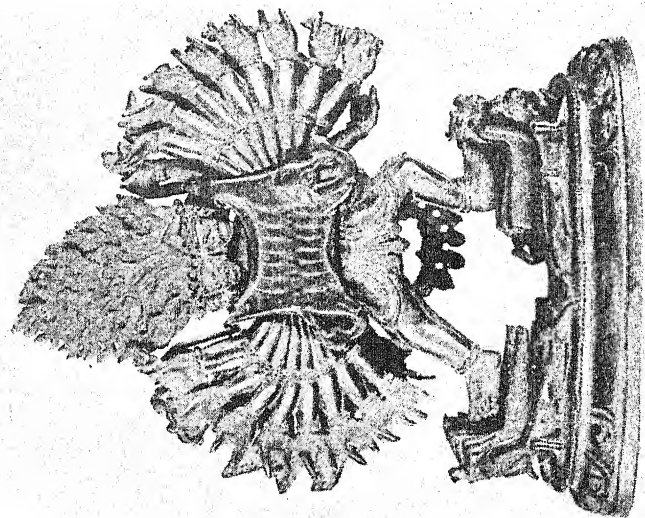
XXXVI. — Yama-phyi-sgrub (D 71.83).



XXXVII. — Mahākāla (mGon-dkar
legs-Idan (D 71.82).



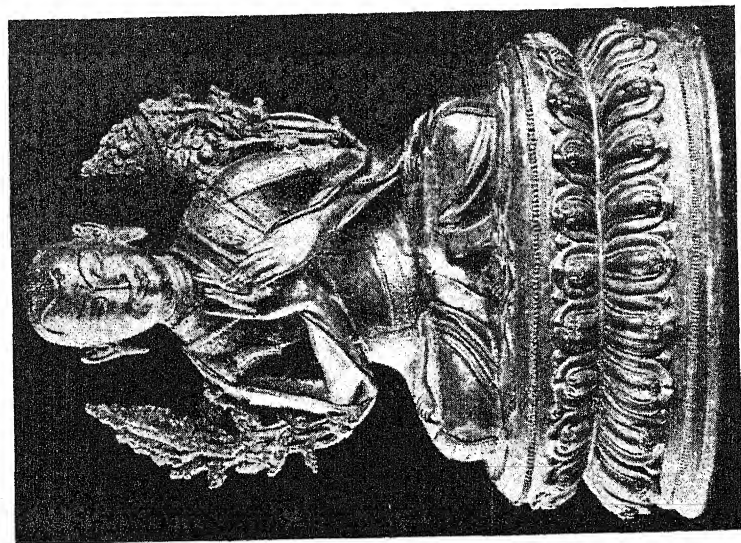
XXXVIII. — Mahākāla bleu
(D 71.72).



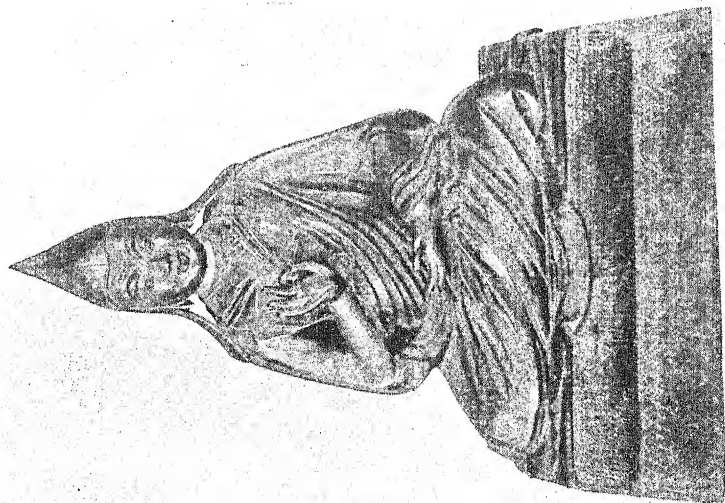
XXXIX. — Yamantaka, face et dos (D 71.87).



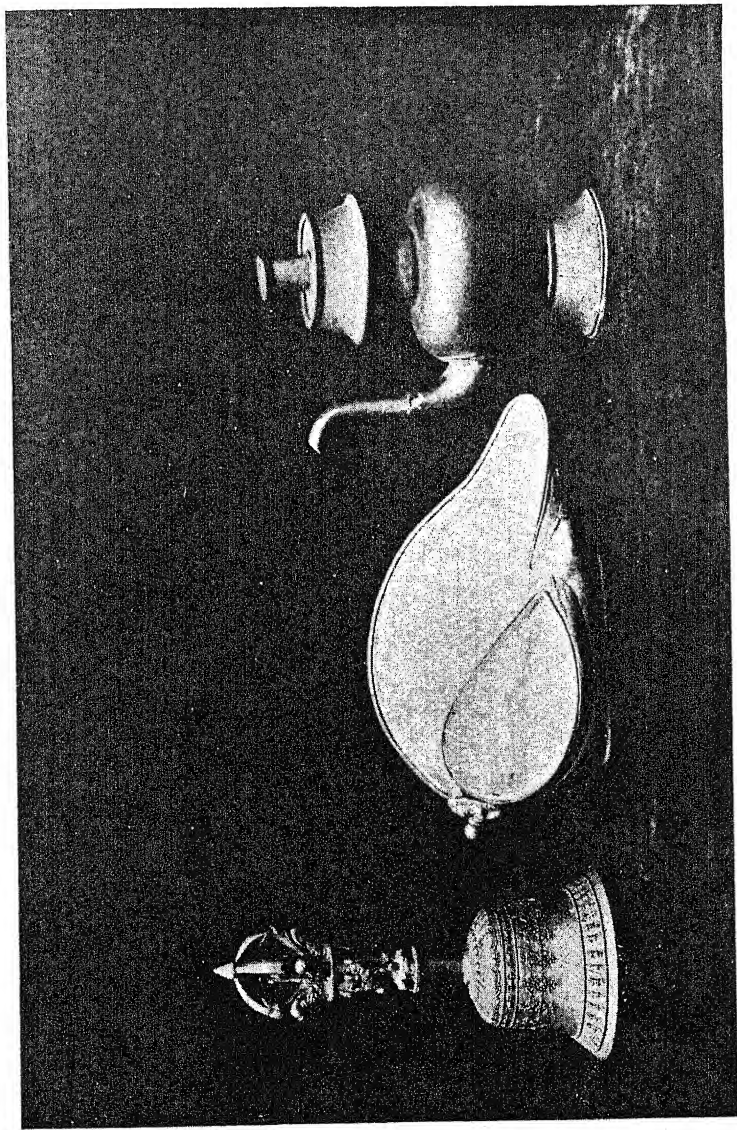
XLI. — Les *Citipati* (D 71.89).



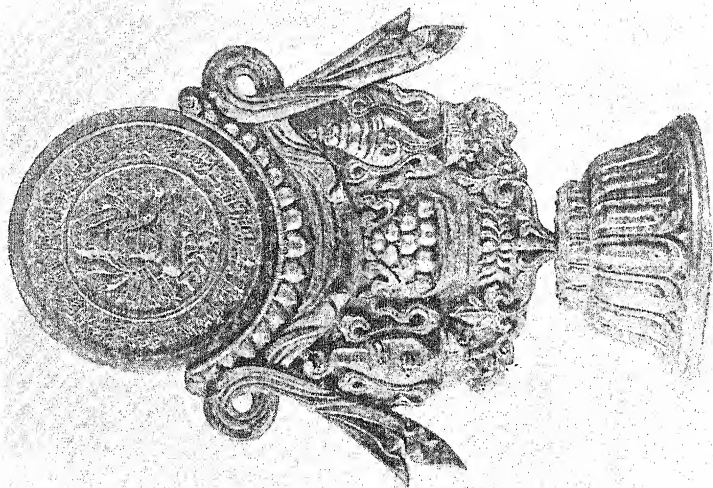
XLII. — bCon-kha-pa (D 72.11).



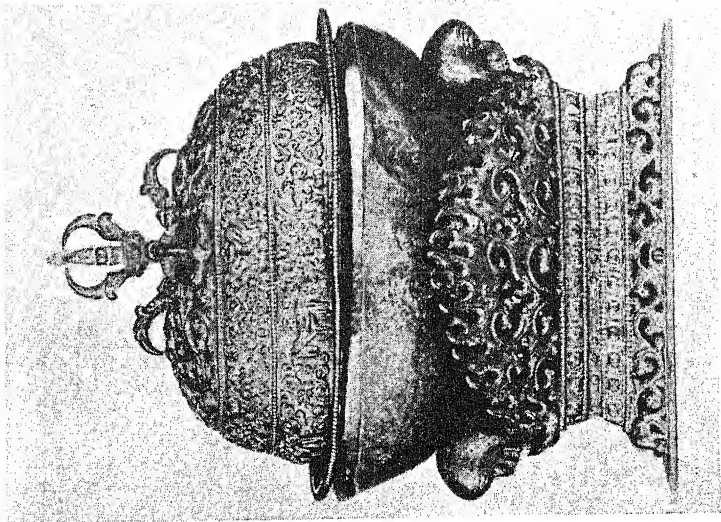
XLIII. — Le grand lama Bzod-pa-rin-chen
(D 72.3).



XLIV. — Clochette (D 73.17), conque (D 73.6) et aiguière (D 73.30).



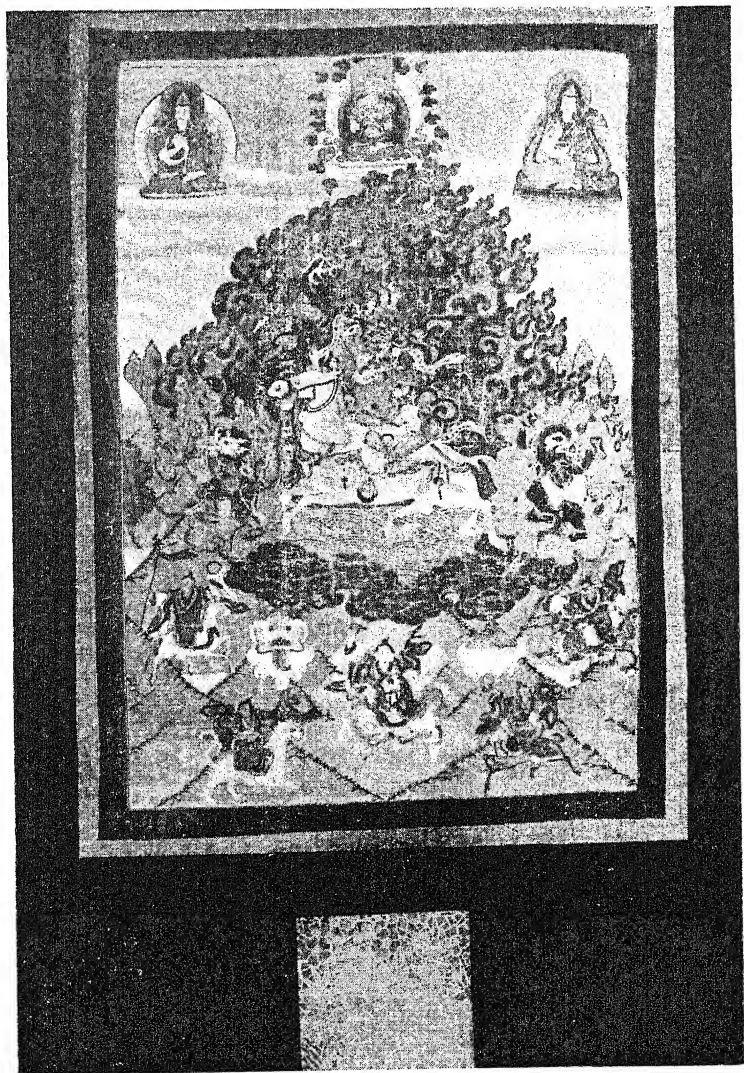
XLVI. — Miroir magique (D 73-3).



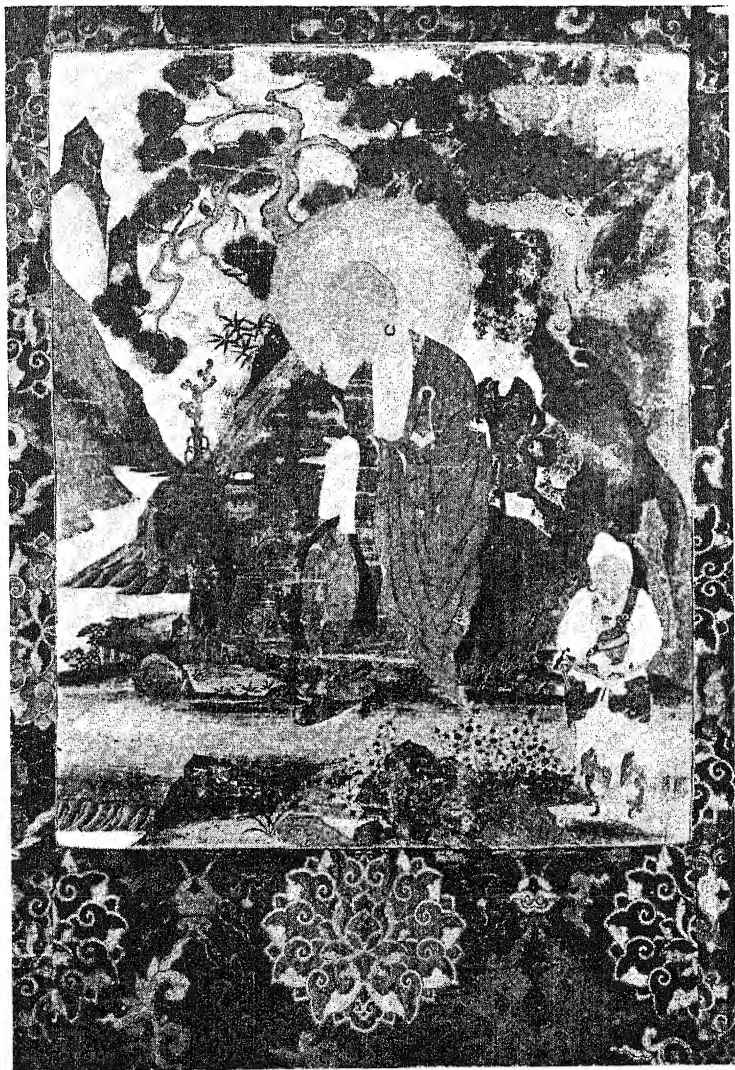
XLV. — Calice (crâne humain) (D 73-4).



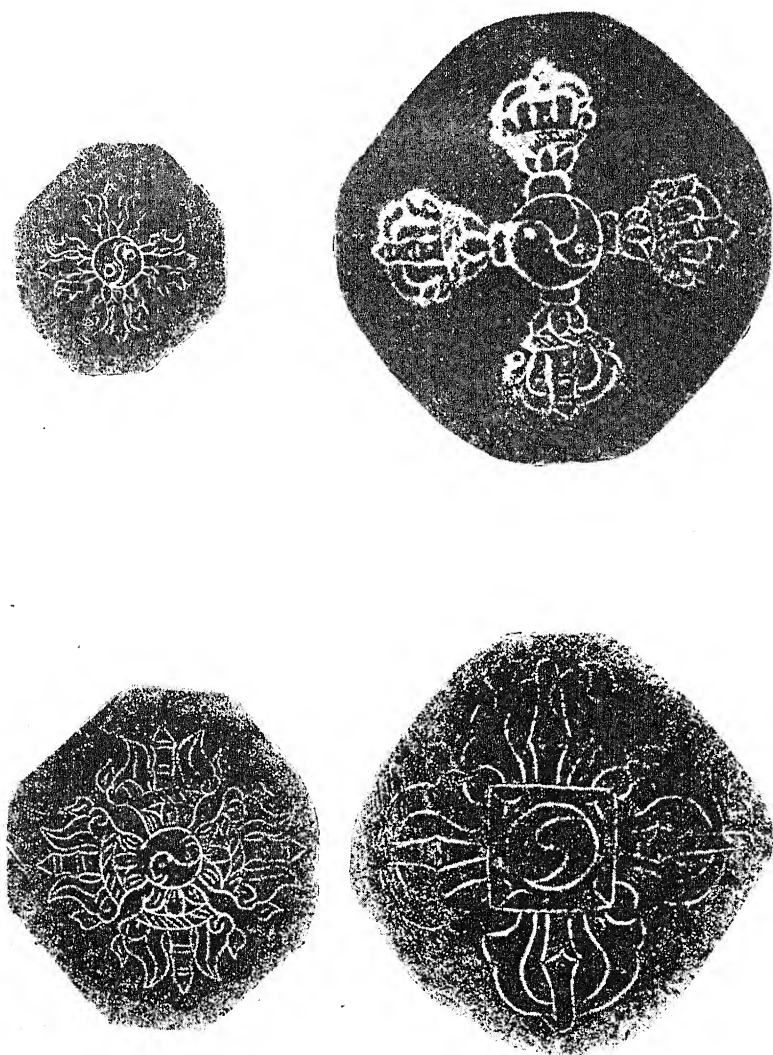
XLVII. — Amitāyus (peinture) (D 74.1).



XLVIII. — Lhamo (peinture) (D 74.3).



XLIX. — L'arhat Mi-phyed-pa (peinture) (D 74.5).



L. — Exemples des types de *yin-yang* figurant sur le
« sceau de fermeture » des statuettes (Coll. tibétaine du Musée Louis Finot ; estampages).

ERRATA

P. 8, ligne 22 ; p. 126, l. 5, et p. 133 : au lieu de « Khri-sroñ-Bde-tsan », lire « Khri-sroñ-lde-bcan ».

P. 14, ligne 29 : au lieu de « Kanjur », lire « Kanjur ».

Ibid., ligne 30 : au lieu de « Tanjur », lire « Tanjur ».

P. 31, en note ; p. 153, ligne 15 : au lieu de « ḍākinī », lire « dākinī ».

P. 34, dernière ligne : au lieu de « œuvrè », lire « œuvre ».

P. 57, en note : au lieu de « p. 08 » lire « p. 98 ».

P. 63, ligne 4 : au lieu de « n° », lire « n^{os} ».

P. 76, ligne 12 : au lieu de « Tibet Oriental », lire « Tibet oriental ».

P. 80, ligne 19 : au lieu de « du nord », lire « du Nord ».

P. 81, ligne 17 : au lieu de « retombants », lire « retombant ».

P. 95, en note : au lieu de « armour », lire « armor ».

P. 99, ligne 11 ; p. 102, l. 6 ; p. 115, l. 10 et 17 ; p. 116, l. 19 et en note ; p. 154, l. 25, 26, 30 ; pl. XXIV, fig. XLIII, lire « Grand-lama ».

P. 101, ligne 9 : au lieu de « apect », lire « aspect ».

P. 103, ligne 11 : au lieu de « crânes surmonté », lire « crânes surmontés ».

P. 106, ligne 1 : au lieu de « aucun bijou, Sauf... », lire « aucun bijou, sauf... ».

Ibid., ligne 10 : au lieu de « ... taureau, six bras », lire « ... taureau, de six bras ».

P. 107, ligne 22 : après « shed », au lieu d'une virgule, mettre une parenthèse.

P. 109, ligne 25 : au lieu de « Avalo-kiteçvara », lire « Avalokiteçvara ».

P. 111, ligne 8 : au lieu de « présentent de cette main », lire « présente, de cette main ».

P. 123, ligne 2 : au lieu de « vaira », lire « vajra ».

P. 131, ligne 27 : au lieu de « 8 », lire « 82 ».

P. 136, entre la ligne 1 et la ligne 2, ajouter : « T'āi, 34. »

P. 140, ligne 8 ; p. 154, lignes 8 et 9 : au lieu de « mgon », lire « mGon ».

P. 155, ligne 2 : au lieu de « Vitrine D », lire « Vitrine d ».
